



HAL
open science

“ Un prédicateur laïque ” : didactisme et doute dans la création littéraire d’Alfred de Vigny

Isabelle Hautbout

► To cite this version:

Isabelle Hautbout. “ Un prédicateur laïque ” : didactisme et doute dans la création littéraire d’Alfred de Vigny. Sciences de l’Homme et Société. Université de Picardie - Jules Verne, 2012. Français. NNT: . tel-03651873

HAL Id: tel-03651873

<https://hal.science/tel-03651873>

Submitted on 26 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Isabelle HAUTBOUT

Doctorat de littérature et civilisation françaises modernes

« UN PRÉDICATEUR LAÏQUE »

DIDACTISME ET DOUTE DANS LA CRÉATION LITTÉRAIRE D'ALFRED DE VIGNY

Thèse de littérature française du XIX^e siècle
dirigée par **Marie-Françoise MELMOUX-MONTAUBIN**

Jury : Sylvain LEDDA
Claude MILLET
Éléonore REVERZY
Lise SABOURIN

Centre d'Études du Roman et du Romanesque /
Centre des Contacts et des Relations Linguistiques et Littéraires (CERR-CERCLL)
École Doctorale en Sciences Humaines et Sociales
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

30 novembre 2012

À André Jarry

SOMMAIRE

Tome I

Abréviations utilisées	15
Introduction	17
Sujet d'étude	17
Bilan critique	23
Corpus et méthode	28
PREMIÈRE PARTIE : FONDEMENTS D'UNE PRÉDICATION RENOUVELÉE	35
Chapitre 1 : Faillite des religions	39
I/ L'Église	41
A) Une Église criminelle	42
B) Immoralité des chrétiens	44
1. Les ecclésiastiques de <i>Cinq-Mars</i>	44
2. Les premiers chrétiens de <i>Daphné</i>	46
C) Des rites dépourvus de sens	47
II/ La pensée chrétienne	48
A) La dérive maistrienne en question	48
B) Poids du péché originel	51
C) Condamnation de l'amour	53
D) Une religion qui écrase l'homme	54
E) Mise en cause du dogme	55
III/ Les cultes	57
A) Pluralité	57
1. Vanité des croyances multiples	57
2. Un syncrétisme ambigu	59
3. Division de l'Église en sectes	61
B) Soumission au devenir	62
C) Une duperie	65
1. Fabrique du sacré	65
2. Le symbolisme religieux	66
3. Illusion de la foi	67
IV/ Dieu	69
A) Un Dieu en retrait	70
1. Des cieux inaccessibles	70
2. Prières sans suite	71

3. Soupçons d'indifférence	73
B) Un Dieu cruel	76
C) Une Création douloureuse	81
1. Misère de la condition humaine	81
2. Reproches au Père	86
D) Un Sauveur impuissant	90
Chapitre 2 : Écrire la destinée	95
I/ Un écheveau de mots	97
A) Le poids des « Destinées »	97
B) Des mots confus	99
1. Une perspective non chrétienne	100
2. Interprétations plurielles	103
C) Des mots-écrans	107
1. Traduction d'une impuissance humaine	108
a) Difficile maîtrise des événements	108
b) Moteurs psychologiques	111
c) Moteurs politiques	112
2. Habits d'une volonté humaine	113
a) Dissimulation	114
b) Exaltation	115
D) « C'était écrit »	117
II/ « Servitude mais grandeur humaine »	120
A) Stoïcisme orgueilleux	122
1. Souffrance courageuse	122
2. Souffrance consentie	124
3. Souffrance retournée	125
B) Pouvoirs de la poésie	128
1. Réconfort	129
2. Défi au temps	132
C) Une création émancipatrice	134
1. Renversement des <i>Destinées</i>	135
2. L'autorité du texte sacré ébranlée	139
a) Critiques de l'orthodoxie	140
b) Brouillages des vérités sacrées et poétiques	148
3. Promotion d'une littérature hétérodoxe	151
Chapitre 3 : Crise des valeurs	161
I/ Manque de foi	162
A) Le « vieux temps »	163
1. Craintes du IV ^e siècle	163
2. « Nos grands seigneurs sans religion »	165
B) Le siècle des philosophes	166
1. Dissolution des mœurs	166
2. Triomphe du matérialisme	168
3. Mort de la foi	173
C) « Une version économique du mal du siècle »	175

D) Aboutissement de la crise religieuse au XIX ^e siècle	181
II/ Besoin de spiritualité	184
A) Utilité de la religion	185
1. Un besoin	185
2. Un choix contingent	187
B) Mission spirituelle du poète	189
1. Une hétérodoxie sans nihilisme	189
2. Le sacerdoce romantique du poète	190
3. L'exception poétique	194
a) Le poète-paria	194
b) Les hommes supérieurs de <i>Cinq-Mars</i>	196
c) Contre-modèles d'écrivains	198
C) L'idéal en question	201
1. Divorce de l'idéal et de l'action	201
2. L'idéalisme à l'épreuve du cynisme	203
3. Mises en scène critiques de l'idéal romantique	205
a) <i>Credo</i> de <i>Stello</i>	205
b) Portraits de la « Dernière nuit de travail »	209
c) Tentation du prophétisme dans <i>Daphné</i>	210
d) Un exemple ambigu d'harmonie	212
Chapitre 4 : Le parti de l'homme	215
I/ Difficultés d'un discours politique	218
A) Un royalisme critique	219
1. Respect des rois	219
2. Critique des rois	220
3. Critique de la cour	224
4. Nostalgie de l'aristocratie	224
B) Tendances progressistes	227
1. Justice sociale	227
2. Évolution des mœurs	229
C) Critique radicale de tout gouvernement	232
1. Imperfection des régimes	233
2. Excès du pouvoir	236
D) Horreur du désordre	238
1. Instabilité politique	239
2. Dégoût des révolutions	241
3. Un peuple à canaliser	244
E) Stratégie du retrait	247
1. Immobilisme	247
2. Refus de l'engagement de l'écrivain	249
a) Un contre-modèle : le poète selon le pouvoir	249
b) Exigence de détachement	250
c) Refus de l'action politique	251
d) Refus d'un engagement de la plume	253
e) Une utilité supérieure	254
II/ Choix de l'humain	255
A) Défense de valeurs humaines	256

1. Le « choix de l'horizontalité »	257
2. Élévation des sentiments humains	260
3. Le culte de l'honneur	263
B) Refus humaniste des certitudes	265
1. Incertitude pieuse ou impie ?	265
2. Danger des dogmes	269
3. Vanité des systèmes	272
C) Une œuvre à mesure humaine	277
1. Une sagesse sceptique	277
2. La littérature ne remplace pas la religion	279
3. Circonscription du domaine de l'art	282
a) Liberté	282
b) Vérités incertaines	285
DEUXIÈME PARTIE : INFLÉCHISSEMENTS DU DIDACTISME	291
Chapitre 5 : l'enseignement en question	295
I/ Prétentions indues	300
A) Impossibilité du prophétisme	300
B) Discours vains	303
C) Autorité des maîtres	308
II/ Méthodes discutables	315
A) Manipulation	316
B) Sermons	323
C) Livres	326
D) Expérience	329
E) Récits	335
III/ Résultats décevants	338
A) Échecs	338
B) Refus	341
C) L'idéal incertain de la vérité	343
Chapitre 6 : Une littérature philosophique	349
I/ Choix d'une littérature qui donne à penser	352
A) Défense d'une littérature d'idées	352
1. Refus d'une littérature vaine	352
2. Supériorité de la pensée	358
3. Primauté de l'idée	360
B) Ressources didactiques de la littérature	362
1. Crédit de la fiction	363
2. Force entraînant de l'art	367
3. Fables et symboles	369
a) Fables	369
b) Symboles	372
C) Attentes herméneutiques	378
1. La lecture comme étude	379

2. Incitations à une réception réfléchie	380
a) Lectures guidées	380
b) Un regard à perfectionner	381
c) Une réalité à interpréter	384
3. Liberté du lecteur	387
4. Conception pragmatique des genres	391
II/ Poésie	393
A) Renouveau de la poésie philosophique	395
1. Poésie et prédication	395
2. Tradition de la poésie philosophique	396
3. Refonte de la poésie narrative	398
B) Une poétique singulière	400
1. Absence de virtuosité	400
2. Un lyrisme limité	404
3. Des choix désavoués par la postérité	411
C) Un didactisme qui s'affirme sans exclusive	412
1. Émergence progressive de l'ambition philosophique	412
2. Des parcours incertains	417
III/ Théâtre	419
A) La tribune du théâtre	420
1. Une longue tradition didactique	420
2. Un art qui partage Vigny	427
B) <i>La Maréchale d'Ancre</i> : frapper et signifier	429
1. Intérêt de l'action	430
2. Éloquence du spectacle	434
3. Des effets sacrifiés aux idées	436
C) <i>Quitte pour la peur</i> : réfléchir au salon	437
D) <i>Chatterton</i> : « drame de la pensée »	440
1. Un besoin de renouveau dramatique	440
2. Un « statisme spiritualiste »	443
3. Le « drame de l'ineffable »	444
IV/ Roman	450
A) Récits et idées	450
1. « Le genre de ce qui est sans genre »	451
2. La tradition de l'exemplarité	452
3. Variété des récits d'idées	453
4. Atouts des œuvres romanesques pour donner à penser	455
B) Choix du roman historique	460
C) Formule des récits enchâssés	463
1. Une quête générique	465
2. Intérêts didactiques	467
3. Une source de complexité	471

Tome II

Chapitre 7 : Convaincre, persuader, nuancer	477
I/ Stratégies argumentatives	480
A) <i>Logos</i>	480
1. Discours de moraliste	480
a) Une instance qui juge	481
b) Goût pour les sentences	483
c) Réminiscences d'une tradition	486
2. Procédés de philosophe	488
3. Lisibilité de la fiction	490
a) Composition	490
b) Symbolisme	493
B) <i>Ethos</i>	496
1. Évidences de l'effacement	497
2. Explications et argumentation confondues	499
3. Porte-voix	502
C) <i>Pathos</i>	504
1. Style qui emporte l'adhésion	504
2. Versification suggestive	508
3. Dramatisation persuasive	510
4. « Martyrs et bourreaux »	515
a) Catégories simples	515
b) Caractérisations tranchées	517
5. Situations saisissantes	524
II/ Art de nuancer	527
A) Refus du simplisme	527
1. Mise en question de procédés réducteurs	528
2. Oppositions troublantes	531
a) Débats entre amis	531
b) Échanges entre maître et élève	533
c) Rencontre des cultures	537
3. Souplesse de la méditation	542
4. Repentirs	547
a) Amendements	547
b) Retrachements	549
B) Réversibilité des procédés	554
1. Procédés didactiques créant une ambiguïté	554
2. Complexité renforçant l'argumentation	558
3. Hésitations	562
C) Équilibrages	566
1. L'école de la juste distance	567
2. Attentes désamorçées, émotions canalisées	575
3. Un exemple de réception équilibrée	581
Chapitre 8 : Ambiguïtés de la fiction	587
I/ Ambiguïtés troublantes des personnages	591

A) Caractères complexes	591
1. Le Satan d'« Éloa »	591
2. Les soldats de <i>Servitude et grandeur militaires</i>	594
3. Le couple de <i>Quitte pour la peur</i>	597
4. Les protagonistes de <i>La Maréchale d'Ancre</i>	598
B) Confrontations sans netteté	600
1. Le missionnaire et l'interprète de <i>L'Alméh</i>	601
2. Stello et le Docteur noir	604
C) Conclusions brouillées	605
1. <i>Chatterton</i>	605
2. <i>Cinq-Mars</i>	613
3. <i>Daphné</i>	628
II/ Strates de signification	635
A) Profondeur métaphysique	636
1. Une cohérence souterraine	636
2. Enrichissement des interprétations	637
3. Un dénouement incertain	639
4. Affaiblissement de la portée sociale	642
5. Crainte d'une absence de sens	644
B) Multiples niveaux argumentatifs	647
1. Rapporter un dialogue avec un <i>alter ego</i>	647
2. Témoigner pour d'autres ou pour soi-même	650
III/ Une démonstration qui ne s'impose pas	652
A) Le paratexte	652
1. Titres	652
2. Préfaces	653
B) Cadres et enclaves discursifs	656
1. Cadres discursifs	657
a) Chapitres d'introduction et de conclusion dans <i>Servitude et grandeur militaires</i>	657
b) Conclusions du Docteur noir	660
2. Passages discursifs au sein du récit	662
C) Un double discours à interpréter	664
1. Systématisation <i>a posteriori</i>	665
a) Un autre regard	665
b) Une recreation	668
2. Un lectorat non défini	669
a) Écrire pour les masses ou l'élite ?	669
b) Double postulation de l'écriture de Vigny	673
c) <i>Daphné</i> : l'expérience des limites	675
3. Conséquences sur la lecture	676
TROISIÈME PARTIE : APPRENTISSAGE DU DOUTE	681
Chapitre 9 : Pièges des apparences	687
I/ Leurres du monde et des hommes	689
A) L'univers de la cour	689
1. Le domaine de l'ostentation	689

2. Des écrans trompeurs	693
3. Un huis-clos aveuglant	697
4. Généralisation du règne des apparences	700
B) Personnalités obscures	703
1. Insuffisances des apparences	704
2. Surface et profondeurs	706
3. Incarnations de l'incertitude	709
4. Séduction des apparences de la passion	710
C) Mirages de la nature	712
II/ Écriture de la confusion	715
A) Entre dévoilement et obscurité	715
1. Jeux d'indices	717
2. Sollicitation de l'émotion	720
3. Réception piégée	724
B) Des accents baroques	729
1. Le grand théâtre du monde	730
a) Une soirée au théâtre	730
b) Mascarades politiques	733
c) Coulisses et machineries	739
d) La comédie humaine	742
2. Protée, lady Macbeth et Sigismond	743
a) Métamorphose	743
b) Folie	745
c) Rêve	746
Chapitre 10 : Fragilité des points de vue	751
I/ Œillères des individus	753
A) Failles inévitables du jugement	753
1. Erreurs de perception	753
2. Insuffisances de la raison	755
3. Conditionnement de l'esprit	757
B) Charmes de l'illusion	758
1. Proies privilégiées	759
2. Stratégies d'auto-aveuglement	761
3. L'illusion poétique	763
C) Relativisme des points de vue	766
1. Théorisation	766
2. Décentrement	768
3. Danger de manipulations amoraux	771
II/ Jeux des perspectives	771
A) Angles de vue	772
1. Narration à la troisième personne	772
a) Un narrateur omniscient	772
b) Un de point de vue singulier	775
c) Maintien du mystère	776
2. Narration à la première personne	781
3. Discours	786
B) Confrontation des points de vue	788

1. Oppositions	789
2. Reformulations	791
3. Variations	793
4. Redoublements	795
C) Évolution des points de vue	801
1. Revirements brusques	801
2. Distance de la rétrospection	804
a) Écart explicité	804
b) Dissonances	806
c) Ironie	807
d) Persistance des illusions passées	808
Chapitre 11 : Écriture incertaine de l'histoire	813
I/ Illusions de la grande histoire	817
A) Refus du légendaire	818
1. Refus d'un grandissement épique	818
a) Miracles tenus à distance	819
b) Démythification des grands	820
2. Refus d'un noircissement surnaturel	824
B) Obscurité de l'histoire	826
1. Personnages inconnus	827
2. Rouages secrets	829
C) Révélation douteuses	834
II/ Utopie de l'exactitude	837
A) Déformations	838
1. Ignorance	838
2. Partialité	841
3. Torsions durables	845
B) Pauvreté de la documentation	847
1. Lacunes	847
a) Perte des traces	848
b) Absence de traces	850
2. Stérilité	852
III/ Difficile lecture de l'histoire	857
A) Optimisme providentialiste	858
B) Cohérence d'une destinée	859
C) Pessimisme politique	862
D) Crainte d'un non sens	865
IV/ Une écriture biaisée	868
A) Artifices d'une écriture signifiante	868
B) Écarts inévitables	872
1. Transformation des <i>realia</i>	872
2. Évolution du langage	873
3. Changements de perspective	875
4. Décalage de la narration	878

Chapitre 12 : Le prisme des mots	881
I/ Lucidité de la création littéraire	883
A) Poids des représentations antérieures	885
1. Références culturelles	885
2. Clichés	887
3. Poncifs	888
4. Types littéraires	891
a) Le guerrier	891
b) Le saint	892
c) Le poète	893
5. Idées reçues	895
B) Multiplicité des formes possibles	896
C) Une fiction qui s'assume	899
1. Théâtre dans le théâtre	899
2. Êtres de papier	904
3. Un narrateur qui tire les ficelles	905
4. Fabrique du récit	910
5. Une véritable fiction	911
6. Inscription dans une tradition critique	913
II/ Défiance face au langage	916
A) Babélisme	918
1. Langues étrangères	918
2. Particularismes	920
B) Mobilité des parlures	921
1. De singuliers emplois des mots	921
2. Tentatives de manipulation	924
3. De purs artifices idéologiques	925
C) Approximation de l'expression	926
1. Inadéquation des désignations	926
2. Polysémie	929
D) Risque de paroles vaines ?	930
1. Des discours creux	930
2. Le pouvoir incertain des mots	931
E) Différentes répliques	933
1. Permanence d'une conscience critique	933
2. La poésie	934
3. Le silence	935
Conclusion	939
L'école du doute	939
Un romantique entre tradition et modernité	942
Harmonies didactiques et sceptiques	943
Par-delà les ans et les genres	950
L'œuvre des lecteurs	953
Bibliographie	957
Index des œuvres du corpus	1013

ABRÉVIATIONS UTILISÉES

Les écrits de Vigny sont toujours cités dans les mêmes éditions, dont nous abrégeons donc les références.

Nous renvoyons principalement aux *Œuvres complètes* d'Alfred de Vigny, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Les textes du tome I (poésie et théâtre, 1986) ont été établis et annotés par François Germain et André Jarry. La référence est abrégée en ***Œuvres complètes, t. I.***

Dans ce volume, nous citons du reste sans autre précision les œuvres qui font partie de notre corpus d'étude :

- *Poèmes antiques et modernes*
- *Les Destinées*
- *La Maréchale d'Ancre*
- *Quitte pour la peur*
- *Chatterton.*

Les textes du tome II (prose, 1993) ont été établis et annotés par Alphonse Bouvet. La référence est abrégée en ***Œuvres complètes, t. II.***

Là encore, nous renvoyons de façon abrégée aux œuvres comprises dans notre corpus :

- *Cinq-Mars*
- *Scènes du désert, fragments de « L'Alméh », roman.* Nous notons simplement ***L'Alméh.***
- *Stello*
- *Servitude et grandeur militaires*
- *Daphné.* Afin de simplifier les références à cet ouvrage, nous utilisons la même notation pour désigner la nouvelle qui donne son titre à l'ensemble inachevé dans lequel elle prend place et cet ensemble lui-même. La nouvelle étant entièrement composée de lettres, leur mention suffit à prévenir d'éventuelles confusions.

Le *Journal d'un poète* se trouve dans une autre édition des *Œuvres complètes* d'Alfred de Vigny : textes présentés, établis et annotés par Fernand **Baldensperger**, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1948. La référence est abrégée en **Journal**.

Des *Mémoires inédits, fragments et projets* ont été publiés par Jean Sangnier, Paris, Gallimard, 1958. La référence est abrégée en **Mémoires...**

Lise Sabourin a aussi édité des *Papiers académiques inédits*, Paris, Champion, 1998. La référence est abrégée en **Papiers académiques**.

La correspondance de Vigny est en cours d'édition. Pour les années 1816 à 1843, nous renverrons aux quatre tomes de la *Correspondance d'Alfred de Vigny*, Madeleine Ambrière (dir.), Paris, PUF, Centre de Correspondances du XIXe siècle – Université de Paris - Sorbonne, 1989-1997 :

- Tome 1(1816 - juillet 1830), 1989.
- Tome 2 (août 1830 - septembre 1835), 1991.
- Tome 3 (septembre 1835 - avril 1839), 1994.
- Tome 4 (mai 1839 - mars 1843), 1997.

La référence est abrégée en **Correspondance, 1, 2, 3** ou **4**.

Pour les vingt dernières années de la vie de Vigny, nous nous reportons aux deux tomes consacrés à la correspondance dans les *Œuvres complètes* éditées par Léon Séché, Paris, Mignot, La Renaissance du livre, 1915-1925. La référence est abrégée en **Correspondance-Séché, t. I.** ou **t. II.**

Enfin, l'Association des Amis d'Alfred de Vigny publie tous les ans, depuis 1968, un bulletin dont nous abrégeons la référence en **AAAV**.

INTRODUCTION

SUJET D'ÉTUDE

« Lorsque je parle à une assemblée, je sens que je porte en moi un prédicateur laïque »¹. Cette confiance qu'Alfred de Vigny consigne dans ses carnets à la fin de sa vie peut éclairer l'ensemble de sa création littéraire. L'ambition de prêcher est en effet récurrente chez l'écrivain, qui rapporte à la vicomtesse du Plessis, en 1848 : « Il m'a été prédit dans mon enfance que je serais un grand saint et que je construirais une église. »² En 1829, il rêve au règne d'une aristocratie de l'intelligence :

Soumettre le monde à la domination sans borne des esprits supérieurs en qui réside la plus grande partie de l'intelligence divine doit être mon but – et celui de tous les hommes forts du temps.³

À propos de *Chatterton*, qui met en scène l'épisode central de *Stello*, il écrit, rappelant la descente de l'Esprit saint sur les apôtres commémorée à la Pentecôte : « la pensée qui n'a pas assez frappé par le livre les âmes isolées, descendra sur les assemblées par la parole. »⁴ De façon similaire, le projet de *Servitude et grandeur militaires*, en 1832, est celui d'un « livre comme l'*Imitation* »⁵. C'est avec des accents évangéliques à nouveau très clairs que Vigny exprime sa vocation, en 1842 : « Lorsqu'une idée neuve, juste, poétique, est tombée, de je ne sais où dans mon âme [...] il faut que [...] j'en forme un pain salubre et quotidien pour la multitude. »⁶ Citons enfin « La Bouteille à la Mer », où le poète se représente vêtu du « camail de l'étude »⁷.

¹ Alfred de Vigny, *Journal d'un poète, Œuvres complètes*, éd. Fernand Baldensperger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome II, 1948, p. 1354 (29 février 1860). Nous abrégeons ensuite la référence en *Journal*.

² *Œuvres complètes – Correspondance*, éd. Léon Séché, tome I, 1822-1849, Paris, Mignot, La Renaissance du livre, 1915, p. 222 (30 juillet 1848) ; référence ensuite abrégée en *Correspondance-Séché*. À noter également que nous ne précisons plus le nom de l'auteur quand il s'agit d'Alfred de Vigny.

³ *Journal*, p. 897.

⁴ « Esquisses concernant *Chatterton* », *L'Atelier du dramaturge, Œuvres complètes*, tome I (poésie et théâtre) éd. François Germain et André Jarry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, p. 863 (fragment E 6) ; référence ensuite abrégée en *Œuvres complètes*, t. I.

⁵ « Documents sur *Servitude et grandeur militaires* », *Œuvres complètes*, tome II (prose), éd. Alphonse Bouvet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 829 ; référence ensuite abrégée en *Œuvres complètes*, t. II.

⁶ *Journal*, p. 1180.

⁷ « La Bouteille à la Mer », v. 3, *Poèmes antiques et modernes, Œuvres complètes*, t. I, p. 153. Désormais, nous mentionnons simplement *Poèmes antiques et modernes*.

Ce portrait de l'artiste en religieux se retrouve chez les correspondants de Vigny. En 1838, Maximilien-Joseph de Bavière lui adresse un éloge appuyé :

Dans un temps où tant d'écrivains s'égarèrent, où de mauvaises passions empoisonnent souvent les plus beaux écrits, c'est une douce satisfaction pour un véritable ami du progrès du genre humain que de suivre la marche d'un génie qui peut devenir par ses créations si pures un fanal religieux et consolateur.⁸

Bien plus, Émile Péhant, en 1835, n'hésite pas à composer un sonnet assimilant son protecteur au Messie :

Dès qu'il est nécessaire un homme est sûr de naître.

[...]

Tout devenait matière et l'âme cessait d'être :

Mais le Christ apparut – Et l'esprit fut sauvé !

Aux jours du Directoire, ainsi dans notre France

La Poésie en deuil mourait sans espérance,

[...]

Or c'est dans ces temps-là que Vigny nous est né.⁹

Il faut dire que, si l'on en croit Vincent Laisney, Vigny se distingue, jusque dans le salon de Nodier, par une posture guindée, évoquant peut-être celle d'un prédicateur : « Il finit par incarner physiquement les figures solennelles qu'il affectionne de peindre »¹⁰.

Si Émile Faguet écrit en 1897 : « Il pontifiait en prenant sa prise de tabac »¹¹, c'est en revanche moins pour décrire une attitude effective de l'écrivain que pour dénoncer sa hauteur en toutes circonstances. La critique elle aussi se montre en effet sensible aux prétentions de Vigny, traité de « prophète » et de « pontife », par la *Revue indépendante*, tandis que la *Revue nouvelle* présente *Stello* comme « une homélie, une thèse »¹². Revenant sur le même ouvrage après la mort de l'auteur, Sainte-Beuve dresse un constat similaire, avec le fiel qui lui est propre¹³ :

M. de Vigny essaya de tracer comme l'Évangile littéraire moderne [...] il se faisait le pontife des jeunes esprits douloureux. 1830 avait suscité et voyait s'essayer de toutes parts bien des prophètes et même des demi-dieux. On ne saurait se le dissimuler, M. de Vigny, à sa manière et dans sa sphère toute pure et sereine, avait été saisi alors d'un sentiment analogue, d'un accès de cette fièvre sociale et religieuse. L'archange avait été tenté, à son tour, de se faire révélateur. Il avait cru à sa mission, à son apostolat¹⁴.

⁸ Madeleine Ambrière (dir.), *Correspondance d'Alfred de Vigny*, Paris, Presses Universitaires de France, tome 3 (septembre 1835 - avril 1839), 1994, p. 312 (mi-mars 1838) ; référence ensuite abrégée en *Correspondance*.

⁹ *Correspondance*, 2, p. 409 (27 mars 1835).

¹⁰ Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique. Le Salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Champion, 2002, p. 265.

¹¹ Émile Faguet, journal des *Débats*, 5 avril 1897, cité par Fernande Bassan, *Alfred de Vigny et la Comédie-Française*, Tübingen, Gunter Narr Verlag – Paris, Jean-Michel Place, 1984, p. 66.

¹² Citée par Lise Sabourin, *Alfred de Vigny et l'Académie française. Vie de l'institution (1830-1870)*, Paris, Champion, 1998, p. 364.

¹³ Voir Edmond de Goncourt, *Journal*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1851-1895, p. 1392 (28 septembre 1863, après la mort de Vigny) : « Quand j'entends, avec ses petites phrases, Sainte-Beuve toucher à un mort, il me semble voir des fourmis toucher à un cadavre ; il vous nettoie une gloire, et vous avez un petit squelette de l'individu bien net et proprement arrangé. »

¹⁴ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1864, repris dans *Causeries du lundi*, Paris, Michel Lévy Frères, 1866, p. 441.

De même, à propos des poèmes de Vigny, Louis de Loménie juge, en 1840, « qu'on [les] dirait souvent bien plutôt éclos sous le froc de quelque jeune bénédictin fervent, naïf et rêveur, que sous le shako d'un sous-lieutenant. »¹⁵ Cette perception de l'œuvre vignyen perdure : Bernardus Martinus Boerebach résume en 1929 : « Prêtre de la miséricorde, pontife de la pitié, apôtre de l'abnégation, il est venu rappeler au monde la morale de l'amour. »¹⁶ ; de même, Ivanca M. Popova, en 1937 : « Saisi d'un enthousiasme presque mystique, Vigny voulut prêcher à la foule égoïste la cause du poète et du soldat »¹⁷.

Comme le rappelle Sainte-Beuve, ces prétentions ne sont pas propres à Vigny ; elles constituent même, pour Paul Bénichou, l'essence du romantisme :

C'est dans l'exaltation de la poésie, mise au niveau de la plus haute valeur, devenue vérité, religion, lumière sur notre destinée, qu'il faut voir sans doute le trait distinctif le plus sûr du romantisme¹⁸.

Ce « sacerdoce laïque »¹⁹ résulte, d'après cette étude du *Sacre de l'écrivain* dans la première moitié du XIX^e siècle, de la rencontre des courants contre-révolutionnaires et libéraux, aspirant également à une refonte de la société et de la littérature. L'ouverture des *Mages romantiques* rappelle un autre élément décisif : « Le poète, en ce temps-là, s'est senti requis de suppléer au discrédit du théologien et à l'insuffisance du philosophe, en méditant à sa manière propre sur tous les grands problèmes »²⁰. Vigny dénonce en effet une insuffisance à combler, dans « De Mademoiselle Sedaine », dépréciant l'ancienne figure de « l'homme de lettres qui n'était bon qu'à divertir et n'instruisait qu'à la dérobée et sans avoir l'air d'y prétendre »²¹. Ouvrant son discours de réception à l'Académie, en 1846, il évoque en revanche la « religion des lettres »²² comme une évidence qui n'est plus à démontrer. La mission sérieuse de la littérature est en effet un *leitmotiv* de l'époque. Le duc de Broglie l'atteste par exemple dans son étude « De l'état actuel de l'art dramatique en France » à l'occasion de la création du *More de Venise* : « Il faut qu[e la littérature] entraîne [le public] ou l'éclaire, qu'elle l'enlève à lui-même et à tout le reste, ou qu'elle le pousse impérieusement à réfléchir et à méditer. »²³ Jetant un regard rétrospectif sur les premières années du règne de Louis-Philippe, Émile Montégut écrit : « C'était l'époque où des sectes sans nombre se proposaient de régénérer la société, où chacun avait à soumettre à la discussion publique sa

¹⁵ Louis de Loménie, « Alfred de Vigny », *Galerie des contemporains illustres*, Paris, Bureau central, 1840, t. II, p. 9.

¹⁶ Bernardus Martinus Boerebach, *Le Rationalisme mystique d'Alfred de Vigny dans son œuvre de moraliste. Contribution à sa biographie intellectuelle et philosophique*, Hilversum, Paul Brand, 1929, p. 2.

¹⁷ Ivanca M. Popova, *L'Originalité de l'œuvre d'Alfred de Vigny*, Toulouse, Imprimerie du Sud-Ouest, 1937, p. 79.

¹⁸ Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* [Paris, Corti, 1973], *Romantismes français I*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 259.

¹⁹ *Ibid.*, p. 260.

²⁰ P. Bénichou, *Les Mages romantiques* [Paris, Gallimard, 1988], *Romantismes français II*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 990.

²¹ « De Mademoiselle Sedaine et de la propriété littéraire. Lettre à messieurs les députés écrite le 15 janvier 1841 », *Mélanges, Œuvres complètes*, t. II, p. 1190.

²² « Discours de réception à l'Académie française », *ibid.*, p. 1119.

²³ Victor de Broglie, « *Le More de Venise*. De l'état actuel de l'art dramatique en France », *Revue française* n° XIII, janvier 1830, p. 78.

petite thèse sociale. »²⁴ À la fin du siècle, Émile Zola dresse le même constat, mais sur un ton très ironique :

Pour comprendre cette étonnante figure de Chatterton, il faut avant tout reconstruire l'idée parfaite du poète, telle que la génération de 1830 l'imaginait. Le poète était un pontife et la poésie un sacerdoce. Il officiait au-dessus de l'humanité, qui avait le devoir de l'adorer à genoux. C'était un messie traversant les foules avec une étoile au front, remplissant une fonction sacrée²⁵.

La conception de la littérature comme prédication n'implique cependant pas un message religieux ; Paul Bénichou le précise clairement : « Les lettres romantiques ont proposé un nouveau substitut de la foi religieuse [...] incertain, privé de sanction doctrinale officielle, ouvert aux doutes et aux blasphèmes »²⁶. Maurice Tournier trouve ainsi chez Vigny « plus [...] du pédagogue que du mystique »²⁷. Cette nuance est essentielle ; elle justifie l'idée d'un « messianisme laïque »²⁸. Vigny porte en effet un regard critique sur le christianisme, dont il n'est nullement le chantre. Pierre Cheymol en fait même le porte-parole d'un athéisme « parfaitement cohérent » :

Toute sa vie durant, Vigny ne cessera de répéter les aphorismes de ce même bréviaire [...] c'est toujours le même enseignement d'un monde clos et maudit, absurde et sans espoir de rédemption²⁹.

Excessive, cette affirmation permet cependant de dissocier ambition de prédication et leçon pieuse. Les études de Bernardus Martinus Boerebach et d'Ivanca M. Popova le montrent également, de même que le portrait de Sainte-Beuve : « les uns prêchaient pour le prolétaire, les autres pour la femme ; lui, il s'était dit qu'il y avait à prêcher pour le poète. »³⁰ Vigny résume aussi dans ses carnets en 1857 : « *C'est pour ceux qui naissent sans armes que j'ai parlé et plaidé.* »³¹ Jacques-Philippe Saint-Gérard éclaire ce

sentiment profond et permanent de Vigny, qui est que le travail de l'artiste doit aboutir à la délivrance d'une leçon utile au peuple, s'appliquant tant à son éducation artistique, qu'à son instruction philosophique³².

C'est pourquoi l'écrivain se montra très intéressé quand on lui demanda l'autorisation de faire figurer des extraits de ses écrits dans un manuel scolaire, comme en témoigne une lettre à Aristide Daniel le 25 février 1849 : « je m'honorerai d'avoir ainsi *trouvé une occasion de plus d'être utile à notre pays par quelques bonnes idées et quelques bons exemples* »³³. Si l'œuvre de Vigny propage une foi, celle-ci est donc singulièrement renouvelée, ainsi que l'exprime Verdun-Louis Saulnier :

²⁴ Émile Montégut, « Le Journal d'un poète », *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1867, p. 250.

²⁵ Émile Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, E. Fasquelle, 1881, p. 403-404 (Les reprises – *Chatterton*).

²⁶ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, op.cit.*, p. 259.

²⁷ Maurice Tournier, introduction à l'édition des *Destinées*, Paris, Larousse, « Nouveaux classiques », 1969.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Pierre Cheymol, *Les Aventures de la poésie*, Paris, Corti, 1988, p. 347.

³⁰ C.-A. Sainte-Beuve, *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1864, *op.cit.*, p. 441.

³¹ *Journal*, p. 1336 (décembre 1857).

³² Jacques-Philippe Saint-Gérard, *L'Intelligence et l'émotion. Fragments d'une esthétique vignyenne (théâtre & roman)*, Paris, Société pour l'information grammaticale, 1988, p. 143.

³³ Cité par Sophie Milcent, « Alfred de Vigny et ses éditeurs. Portrait d'un auteur », bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny n° 22, 1993, p. 36 ; ces bulletins sont ensuite désignés par l'abréviation AAV.

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 symboles³⁴.

Le concept d'une prédication laïque peut donc se comprendre comme diffusion, envisagée telle une mission sacrée, d'idées indépendantes de tout culte mais érigées en valeurs supérieures. Il n'empêche qu'une véritable tension demeure chez l'« étudiant perpétuel »³⁵ qu'est Vigny, « éternel et ardent questionneur »³⁶ qui prédit en 1830 : « Les uns me diront dévot, les autres impie »³⁷. Émile Faguet remarque : « Le blasphème est chez lui naturel et il lui est douloureux. »³⁸ La question de la pensée religieuse de Vigny interpelle plus d'un commentateur ; Firmin Roz s'avoue même inquiet de « tant de textes en apparence inconciliables »³⁹ chez l'écrivain. D'autres tentent des interprétations hasardeuses : pour Paul Morillot, c'est « par raffinement de christianisme qu'il est devenu pessimiste, au point de sortir du christianisme même »⁴⁰ ; Remy de Gourmont parle quant à lui d'un « jansénisme athée »⁴¹, bien difficile à concevoir. Plus nombreux sont ceux qui mettent en évidence les tendances contradictoires de Vigny entre mouvement « religieux et pessimiste » d'une part, « rationaliste et optimiste »⁴² de l'autre, selon les termes de Marc Citoleux, pour qui « l'union des extrêmes » est « le trait le plus remarquable »⁴³ du caractère de Vigny. S'en tenant également au constat d'une « conscience divisée »⁴⁴, François Germain, qui analyse longuement dans sa thèse⁴⁵, l'opposition de deux tendances incarnées par Stello et le Docteur noir⁴⁶, évoque une « vérité de l'angoisse et de l'espoir »⁴⁷. Néanmoins, nombreuses sont aussi les études retraçant un parcours de l'un à l'autre pôle. Pierre Moreau écrit par exemple, commentant la construction d'une « sainteté laïque » chez Vigny :

Les piliers de l'église plongent dans la nuit, ses vitraux ne dispensent que la rare lumière du pessimisme, mais la flèche s'élance dans le ciel de l'optimisme, dans l'idéalisme mystique.⁴⁸

Mais c'est aussi un désenchantement qui émerge des analyses, notamment en matière politique. Sainte-Beuve résume ainsi :

³⁴ Verdun-Louis Saulnier, introduction à l'édition des *Destinées*, Genève, Droz & Paris, Minard, 1967, p. XI-XII.

³⁵ Formule souvent reprise : voir *Journal*, p. 1132 (1840) ; « Discours de réception à l'Académie française », *op.cit.*, p. 1121 ; « De Mademoiselle Sedaine et de la propriété littéraire », *op.cit.*, p. 1166...

³⁶ « Documents sur *Cinq-Mars* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 410 (mai 1837).

³⁷ *L'Atelier du poète*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 320 (fragment B 2).

³⁸ É. Faguet, *Études littéraires*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1892, p. 158.

³⁹ Firmin Roz, « Le Silence d'Alfred de Vigny », *Le Correspondant*, 1912, tome 212 (nouvelle série), p. 248.

⁴⁰ Paul Morillot, « Alfred de Vigny », Paris – Grenoble, Gauthier-Villars – Allier, *Annales de l'université de Grenoble*, tome VIII, n° 1, 1896, p. 355.

⁴¹ Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*, 5^e partie, Paris, Mercure de France, 1912, p. 8.

⁴² Marc Citoleux, *Alfred de Vigny : Persistances classiques et affinités étrangères* [Paris, Champion, 1924], Genève, Slatkine reprints, 1977, p. 240.

⁴³ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁴ F. Germain, « Vigny poète », *Œuvres complètes*, t. I, p. 912.

⁴⁵ F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny*, Paris, Corti, 1961.

⁴⁶ Comme l'explique André Jarry dans « Une édition dans la "Bibliothèque de la Pléiade". Coquilles typographiques et malfaçons » (in Jacques Neefs (dir.), *Configurations d'archives*, Paris, Minard, *Cahiers de textologie* n° 4, 1993, p. 137-145), c'est toujours ainsi que Vigny écrit le nom de son personnage, ce que ne retranscrit pas l'édition de référence de ses œuvres complètes.

⁴⁷ F. Germain, « Vigny poète », *op.cit.*, p. 913.

⁴⁸ Pierre Moreau, *Les « Destinées » d'Alfred de Vigny*, Paris, Malfère, « Les Grands événements littéraires », 1936, p. 107-108.

il avait servi, chanté même la légitimité ; il aurait aimé par les dehors du moins, par la noblesse de ses goûts, à rester fidèle à l'antique tradition, à toutes les vieilles religions de race et d'honneur : et il en était venu, par l'expérience et en respirant l'air du siècle, à ne croire que bien peu aux dynasties et aux chefs d'État, et à concevoir même un sentiment de répugnance ou d'hostilité secrète contre tout ce qui est proprement politique, contre ce qui n'est pas de l'ordre pur de l'esprit.⁴⁹

Pierre Flottes retrace un parcours similaire : «Vigny, d'officier et de gentilhomme, est devenu un penseur social. »⁵⁰ À propos de la leçon complexe de *Cinq-Mars*, il relève « La pensée qui nie auprès de la pensée qui affirme ; le doute auprès de la foi », hésitant à conclure à une « richesse intérieure trop grande » ou à une « débilité »⁵¹ de l'auteur. Pour Marc Eigeldinger, le doute fait précisément tout le prix des écrits de Vigny, qui

demeure actuel par sa peinture de la condition morale et métaphysique de l'homme, par sa vision de l'être et du monde. Il est le poète de l'agnosticisme, de l'angoisse, des doutes et de l'inquiétude engendrés par le silence de Dieu.⁵²

Certains, enfin, tranchent les tensions relevées par d'autres au profit d'une incroyance complète et désespérée. Elme-Marie Caro déclare : « Le Doute l'a envahi, terrassé, dominé. »⁵³ Émile Montégut affirme, encore plus radicalement :

Il n'y a que les brutes qui trouvent le repos et le bonheur au sein de l'incrédulité, mais il est impossible qu'elle s'empare d'une âme honnête et élevée au point où nous voyons qu'elle s'était emparée de celle d'Alfred de Vigny sans lui imposer les plus cruelles souffrances. Hélas ! il n'avait aucune croyance : la foi religieuse s'était tarie de bonne heure en lui ; les systèmes philosophiques ne lui inspiraient aucune confiance, et quant aux convictions politiques, il s'était interdit de se dévouer à aucune⁵⁴.

Quelque perspective qu'on adopte, on conçoit que le sacerdoce assigné aux écrivains romantiques ne s'exerce pas avec évidence chez Vigny, dont Paul Bénichou caractérise l'originalité :

L'idée d'une mission féconde du poète, médiateur entre le Réel et l'Idéal, et par là guide d'une humanité en progrès, se trouve comme nouée en lui à un parti pris de réserve et de distance.⁵⁵

L'expression « prédicateur laïque », outre qu'elle reflète la conception romantique du rôle de l'écrivain, peut donc aussi traduire l'ambiguïté de la posture vignyenne et inviter à l'analyser. Les quelques études déjà citées esquissent plusieurs voies de réflexion : quelle est la nature des convictions et des doutes de Vigny ? Leur tension est-elle irréductible ? Au-delà de ces interrogations sur les idées de l'écrivain, on se demandera surtout comment leur complexité peut s'accorder à une ambition didactique qui ne semble jamais remise en cause. Comment convaincre en étant sceptique ? Le doute ne tempère-t-il pas la dynamique du prêche ? Peut-il constituer une sagesse à enseigner, et selon quelles modalités ?

⁴⁹ C.-A. Sainte-Beuve, *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1864, *op.cit.*, p. 444-445.

⁵⁰ Pierre Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, Paris, Les Belles Lettres, 1927, p. 325.

⁵¹ *Ibid.*, p. 57.

⁵² Marc Eigeldinger, *Alfred de Vigny*, Paris, Seghers, 1965, p. 36.

⁵³ Elme-Marie Caro, *Poètes et romanciers*, Paris, Hachette, 1888, p. 33.

⁵⁴ É. Montégut, « Le Journal d'un poète », *op.cit.*, p. 236.

⁵⁵ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1081.

BILAN CRITIQUE

Comme on l'entrevoit déjà, l'analyse du didactisme et du doute dans l'œuvre d'Alfred de Vigny ne saurait se contenter d'une étude de la pensée de l'auteur, à laquelle on a trop réduit ses livres, négligeant leur dimension proprement littéraire. Peut-être d'ailleurs l'écrivain a-t-il dès l'origine conduit à appauvrir la réception de ses ouvrages en sacralisant la vérité dont il les veut porteurs ; en témoigne cette note de 1835 :

j'ai résolu de ne sacrifier jamais qu'à la conviction et à la vérité, afin que cet élément de sincérité complète et profonde dominât dans mes livres et leur donnât le caractère sacré que doit donner la présence divine du vrai, ce caractère qui fait venir des larmes sur le bord de nos yeux⁵⁶.

Relevant la mention de l'auteur dans l'article « Philosophie » de l'édition de 1932-1935 du *Dictionnaire de l'Académie*, Jacques-Philippe Saint-Gérard y voit

une illustration en temps réel de ce que les contemporains retenaient de l'écriture de Vigny : sa densité de pensée, [...] son philosophisme », image qui ne tardera pas à se « fixer définitivement⁵⁷.

Commentant le titre des « poèmes philosophiques », Louis Dorison affirme en effet en 1894 : « C'était indiquer qu'on ne les jugerait du point de vue véritable qu'en les appréciant selon leur tendance politique et sociale. »⁵⁸ L'académicien ne néglige pourtant pas l'écriture ; il en rappelle l'importance, jugeant les éloges de Regnard prétendant au prix d'éloquence en 1849 :

Dans le jugement porté sur un Poète, c'est quelque chose que la Poésie. Or, j'ai vu avec étonnement qu'aucun des concurrents ne s'est avisé d'en dire un mot et d'examiner, d'analyser, d'apprécier le style⁵⁹.

Il n'empêche que la réception de l'œuvre de Vigny en a bien souvent occulté, voire dénigré la dimension littéraire ; Paul Morillot en offre un exemple certes caricatural mais révélateur⁶⁰ :

Ses œuvres, à les juger par le dehors, sont toutes assez contestables : *Cinq-Mars* qui devait réconcilier le roman et l'histoire les a plutôt brouillés pour toujours ; *Stello* est une rhapsodie passablement prétentieuse ; *Grandeur et servitude* n'est guère qu'une suite de nouvelles mal

⁵⁶ *Journal*, p. 1024-1025 (avant le 4 avril 1835).

⁵⁷ J.-Ph. Saint-Gérard, « Le Nom du poète et ses moires au miroir des dictionnaires », in Isabelle Hautbout et Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, Encrage Université, « Romanesques », hors-série, 2010, p. 26.

⁵⁸ Louis Dorison, *Un symbole social : Alfred de Vigny et la poésie politique*, Paris, Didier – Perrin, 1894, p. VI.

⁵⁹ *Papiers académiques inédits*, éd. L. Sabourin, Paris, Champion, 1998, p. 102 (7 avril 1849) ; référence ensuite abrégée en *Papiers académiques*. Dans *Alfred de Vigny et l'Académie française, op.cit.*, p. 625, Lise Sabourin montre de plus comment Vigny force le clan antagoniste au débat littéraire.

⁶⁰ Voir aussi Maurice Paléologue, *Alfred de Vigny*, Paris, Hachette, 1891, p. 146 : « par la force et l'étendue de sa pensée, par le sens profond qu'il eut de l'au-delà, par l'intensité du rêve intérieur qu'il porte en lui et dont sa poésie garde la vertu communicative, Alfred de Vigny est infiniment supérieur à Victor Hugo, dont le génie est ailleurs : dans la puissance de l'imagination créatrice et la maîtrise souveraine de l'exécution. » Le jugement de P. Cheymol est autrement plus radical : Vigny n'offrirait guère que l'intérêt d'une personnalité mystérieuse, n'étant « pas très doué pour l'écriture, moins encore pour la poésie. Son style est laborieux, lourd, elliptique plus que métaphorique, l'image y est faible, l'allégorie efface trop souvent le symbole, chevilles et hiatus abondent dans une rythmique claudicante » (*Les Aventures de la poésie, op.cit.*, p. 355).

cousues ; *Chatterton*, un drame vieux jeu ; les *Poèmes* et les *Destinées* manquent de souffle et de couleur. [...] C'est par le dedans, par l'esprit, que tout cela vaut.⁶¹

Pourtant, on ne saurait voir un véritable philosophe en Alfred de Vigny, pas plus qu'en aucun poète, si l'on en croit Paul Valéry :

Confusion.

Poètes-philosophes (Vigny, etc...) C'est confondre un peintre de marines avec un capitaine de vaisseau.

(Lucrèce est une exception remarquable.)⁶²

François Germain l'explique plus précisément à propos de Vigny :

Il n'a jamais tenté une explication du monde, une théorie de la connaissance, un système de morale et moins encore une logique. Sa métaphysique [...] se borne à dire que le surnaturel est inconnaissable et probablement illusoire, mais que cette fiction est nécessaire à notre bonheur et à notre dignité.⁶³

L'évocation par Maurice Tournier des multiples caractérisations dont la pensée du poète a pu faire l'objet dissuade également de la confondre avec un quelconque système : catholicisme, jansénisme, bouddhisme, panthéisme, matérialisme positiviste, mysticisme ésotérique, existentialisme athée, stoïcisme cartésien⁶⁴ ! Le constat est similaire dans le domaine esthétique, d'après Giovanni Gullace : « Vigny [...] n'a pas laissé de traité d'art ou de poétique ; il n'essaya jamais de développer ses idées en un ensemble logique et cohérent. »⁶⁵ Le jugement de Charles Péguy n'est donc pas inconsideré :

Ce qu'il appelait ainsi pensées philosophiques n'était point les pensées d'un philosophe, ce n'était pas des pensées philosophiques, et même, à vrai dire, ce n'étaient pas des pensées, mais plutôt [...] les rêves et les sentiments d'un poète sur ce qui est souvent l'objet des pensées philosophiques.⁶⁶

De même, ce n'est pas sans raison que John Porter Houston préfère voir en Vigny un moraliste⁶⁷. On retiendra aussi la conclusion de François Germain : « Si Vigny est philosophe, s'il généralise fortement et découvre de vastes significations, c'est moins dans les idées qu'il proclame que dans les drames qu'il met en scène. »⁶⁸

Aborder exclusivement Vigny comme un philosophe qu'il n'est pourtant pas vraiment ne pouvait que tarir rapidement l'intérêt porté à ses écrits. Remy de Gourmont déclare ainsi de façon très précoce :

⁶¹ P. Morillot, « Alfred de Vigny », *op.cit.*, p. 311-312.

⁶² Paul Valéry, *Tel Quel I, Rhumbs* [1941], *Œuvres*, tome II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 639.

⁶³ F. Germain, « Vigny poète », *op.cit.*, p. 910.

⁶⁴ M. Tournier, *Les Destinées*, *op.cit.*, p. 17-24.

⁶⁵ Giovanni Gullace, « Alfred de Vigny's conception of esthetics », *Symposium* n° 24, automne-hiver 1969, p. 265 ; nous traduisons.

⁶⁶ Charles Péguy, « Ébauche d'une étude sur Alfred de Vigny » [*Œuvres Complètes*, t. IX-X (*Œuvres posthumes*), Paris, Gallimard, « Nouvelle Revue Française », 1924], Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 301.

⁶⁷ John Porter Houston, *The Demonic Imagination. Style and Theme in French Romantic Poetry*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1969, p. 73.

⁶⁸ F. Germain, « Vigny poète », *op.cit.*, p. 911.

Le 17 septembre 1913 sera le cinquantième anniversaire de sa mort et les œuvres du poète de pierre entreront dans le domaine public, qui n'en profitera guère, car il est douteux que sa popularité puisse beaucoup s'étendre.⁶⁹

En 1948, Maurice Roche constate toujours : « déjà, son œuvre, comme si elle avait livré tous ses secrets, ne sollicite plus l'imagination du public »⁷⁰. Sans doute cette approche biaisée de la création de Vigny, reléguant ses qualités littéraires au second plan, doit-elle compléter les raisons qu'avancent Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand pour expliquer pourquoi l'écrivain a vite été délaissé : retrait hautain, silence prolongé, accommodements avec le pouvoir impérial, occupation de la scène par Hugo, position difficile, intermédiaire entre le romantisme et le Parnasse⁷¹.

Outre une relative sclérose des études vignyennes, de nombreux vices de méthode sont à reprocher aux gloses réduisant les ouvrages de l'auteur à la déclinaison d'une pensée, ce qui achève d'appeler un renouveau critique. Au premier chef, l'occultation des questions formelles ne laisse pas de surprendre, malgré son caractère récurrent. Ainsi, quand Ivanca M. Popova se propose d'étudier « l'originalité de l'œuvre d'Alfred de Vigny », on ne s'attend pas à ce qu'elle se contente d'en synthétiser les idées majeures. Cette insuffisance caractérise encore l'étude que Pierre-Georges Castex consacre à *Stello*, en dépit du constat initial de l'étonnante influence de Sterne dans une œuvre d'intention grave⁷². De façon similaire, Marc Eigeldinger n'envisage ce livre que comme une démonstration après avoir pourtant engagé une réflexion générique prometteuse :

Stello se présente comme un roman et une sorte de dialogue platonicien. Il est un roman satirique, flétrissant le mal inhérent à la société, et un roman philosophique en ce sens qu'il illustre une thèse et que "l'idée est l'héroïne" de l'œuvre. Mais il est aussi un dialogue, une "consultation" morale et dialectique⁷³.

De même, *Servitude et grandeur militaires* est souvent abordé comme une dissertation ; opposant deux approches possibles, Wieslaw Mateusz Malinowski semble oublier que l'ouvrage puisse présenter une valeur proprement littéraire :

ce n'est pas l'historicité des tableaux ou des scènes qui retient surtout l'attention du lecteur dans les nouvelles de Vigny : le centre d'intérêt est constitué par la thèse de l'auteur, le message extérieur à l'époque représentée⁷⁴.

Ce primat accordé aux idées conduit, même quand la question de l'écriture n'est pas évacuée, à envisager séparément le fond et la forme de l'œuvre. Cette partition apparaît clairement dès le titre d'une étude d'Edmond Estève, *Alfred de Vigny, sa pensée et son art*.

⁶⁹ R. de Gourmont, *Promenades littéraires*, op.cit., p. 68.

⁷⁰ Maurice Roche, *Alfred de Vigny et l'ésotérisme*, Blois, jardin de la France, 1948, p. 7.

⁷¹ Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006, p. 104.

⁷² Pierre-Georges Castex, *Vigny. Stello. Servitude et grandeur militaires*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, « Les cours de la Sorbonne », 1963, p 7. Le plan d'étude ensuite adopté est le suivant : I. La valeur des exemples, II. Le problème de la condition du poète, III. Le problème de l'engagement du poète, IV. Philosophie du pouvoir politique.

⁷³ M. Eigeldinger, *Alfred de Vigny*, op.cit., p. 50.

⁷⁴ Wieslaw Mateusz Malinowski, *La Nouvelle historique en France à l'époque du romantisme*, Poznan, Édition scientifique de l'université Adam Mickiewicz, 1983, p. 38.

Justifiant sa démarche en arguant des choix de l'écrivain, le commentateur confirme l'hypothèse du tort qu'a pu causer l'affichage d'une ambition didactique :

Alfred de Vigny a été, il a voulu être avant tout, un penseur. Ce n'est pas le vieil usage didactique d'aller du fond à la forme qui a imposé la division de cette étude, et qui a fait placer en premier lieu, comme l'essentiel du sujet, l'analyse des idées du poète sur Dieu, sur la vie, sur l'humanité, sur la femme, thèmes ordinaires de ses méditations et substance de son œuvre. On a répondu à son désir nettement exprimé. Pour lui, ce qui importe c'est l'idée et non la forme, la forme n'est que la suivante et la servante de l'idée.⁷⁵

Plus dommageables sont cependant les contresens auxquels conduit le désir de ramener les écrits de Vigny à une pensée cohérente. Se fondant principalement sur les prières consignées par l'écrivain dans ses carnets à la mort de sa mère, Marc Citoleux avance ainsi la thèse d'une incroyance de façade dans la production littéraire de l'auteur ; ses allégations peinent cependant à convaincre, d'autant qu'elles trahissent souvent une lecture peu rigoureuse. Le commentateur conclut ainsi avec légèreté que « [p]ar l'outrance romantique tout s'explique »⁷⁶, après n'avoir pas hésité à déclarer : « quand on débarrasse les poèmes de Vigny d'une impiété superficielle et superbe, il reste une théorie foncière et continue de la Providence et du Progrès. »⁷⁷ Léon Séché ne fait pas des propositions moins hasardeuses : « tout ce qui tombait de sa plume n'était pas l'expression fidèle de sa morale inquiète »⁷⁸. Alors qu'il semble déjà bien téméraire de prétendre cerner la pensée profonde d'un auteur, le faire en minorant l'importance de ses écrits est difficilement concevable. Les commentaires qui, à l'inverse, font de la moindre ligne l'expression d'une conviction de l'écrivain ne sont pas plus pertinents. Vigny lui-même reprocha au comte Molé de lui attribuer une déclaration du capitaine Renaud :

Il serait vraiment trop facile d'attaquer ainsi tout le monde et les plus grands de nous tous ne seraient pas à l'abri de ce genre de critique si l'on imaginait de prendre pour les opinions de Racine, de Shakespeare et de Molière, celles de Néron, de Richard III et de Tartuffe.⁷⁹

Balzac ne dit pas autre chose dans l'avant-propos de *La Comédie Humaine* en 1842 : « l'on rétorquera mal à propos contre moi le discours d'un de mes personnages, manœuvre particulière aux calomniateurs. »⁸⁰ Malgré cela, bien des études confondent la parole des personnages et celle de l'auteur. Giovanni Gullace note ainsi : « "La neutralité du penseur solitaire", écrit-il, "est une neutralité armée qui s'éveille au besoin." »⁸¹ ; certes, Vigny écrit cela dans *Stello*, mais il prête cette affirmation au Docteur noir. Le même problème se pose quand des commentateurs citent le *credo* de *Stello* comme émanant directement de Vigny, en oubliant souvent, de surcroît, le contexte particulier dans lequel il s'inscrit. La formule des

⁷⁵ Edmond Estève, *Alfred de Vigny, sa pensée et son art*, Paris, Garnier, 1923, p. 161.

⁷⁶ M. Citoleux, *Alfred de Vigny : Persistances classiques et affinités étrangères*, *op.cit.*, p. 642.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 313.

⁷⁸ Léon Séché, «Le Jansénisme d'Alfred de Vigny», *Le Correspondant*, tome 216 (nouvelle série), 1913, p. 860.

⁷⁹ *L'Affaire de l'Académie, Mémoires inédits, fragments et projets*, éd. Jean Sangnier, Paris, Gallimard, 1958, p. 232 ; référence ensuite abrégée en *Mémoires*...

⁸⁰ Honoré de Balzac, avant-propos de *La Comédie Humaine* [1842], t. I, éd. Marcel Bouteron, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 8.

⁸¹ G. Gullace, « Alfred de Vigny's conception of esthetics », *op.cit.*, p. 275.

« *morceaux choisis* »⁸², qu'Émile Faguet préconise pour aborder une œuvre qu'il juge inégale, est fort délicate ; Vigny la refuse d'ailleurs, et s'en justifie auprès de Philippe Busoni :

Vous me demandez des fragments de mes ouvrages : malheureusement, si j'en détache une partie, elle ne serait pas comprise et, séparée du corps, n'aurait pas plus de sens que le torse sans tête et sans bras qui est au Louvre.⁸³

Toutes ces failles tiennent en fait à la confusion des idées de l'homme et de l'œuvre, contre laquelle Vigny met à nouveau en garde avec pertinence, en particulier dans des fragments sur l'histoire des œuvres littéraires du demi-siècle, rédigés en 1853 : « *Presque toujours le travail fut un asile, un repos et une consolation*, et, dans cette oasis, le poète a cherché un monde différent du sien, presque toujours *absolument contraire*. »⁸⁴ Si l'on se réfère à André Jarry, cette thèse se trouve illustrée par Vigny lui-même, dont « la vie est restée très en retard sur l'œuvre »⁸⁵. La radicalisation du propos de l'écrivain, dans une autre page, n'en change pas le fond : « La biographie est indifférente et je maintiens qu'elle est toujours fautive. On ne connaît personne de son vivant, connaîtrait-on mieux les morts ? »⁸⁶ C'est la méthode de Sainte-Beuve qui est ainsi refusée, bien avant les protestations de Proust⁸⁷ : « Une coutume fâcheuse s'est introduite dans les lettres, c'est d'unir d'une même critique l'examen critique et le récit anecdotique de la vie de l'auteur »⁸⁸. C'est à juste titre que cette démarche est condamnée comme nivelant parole intime et création littéraire, qui ne procèdent pourtant pas de la même logique :

On n'a pas oublié une lettre d'ami, une conversation négligée à la campagne dans une promenade, un mot abandonné dans un déjeuner, la lettre, les propos légers, le mot distrait, tout a compté comme opinion sérieuse, longtemps méditée, tout a été enregistré comme pièce du procès⁸⁹.

Jacques-Philippe Saint-Gérard explicite les exigences qu'implique cette position : elle

récuse toute possibilité d'existence à un lecteur paresseux et passif qui ne ferait pas l'effort de se convertir en lecteur actif et qui, par conséquent, négligerait de prendre en considération les intentions du créateur de l'œuvre.⁹⁰

Ces intentions ne peuvent être inférées que de l'œuvre elle-même puisque, comme le formule également Balzac, « il n'existe aucune règle positive pour reconnaître les divers degrés d'affinité qui se trouvent entre les pensées favorites d'un artiste et les fantaisies de ses compositions. »⁹¹ Là encore, l'auteur de la *Comédie humaine* illustre à merveille cette idée puisque, tout en se proclamant royaliste et catholique, il travailla pour la république ; Zola sut bien le voir. Jean-Michel Adam pose ainsi cette distinction : « Il y a nettement contradiction

⁸² É. Faguet, *Études littéraires*, op.cit., p. 178.

⁸³ *Correspondance-Séché*, t. II, p. 184 (à Philippe Busoni, le 21 juin 1860).

⁸⁴ *Mélanges*, op.cit., p. 1158.

⁸⁵ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique*, Genève, Droz, 1998, p. 949.

⁸⁶ *Mélanges*, op.cit., p. 1160.

⁸⁷ Voir Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (1954).

⁸⁸ *Mélanges*, op.cit., p. 1159.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ J.-Ph. Saint-Gérard, *Alfred de Vigny. Vivre, Écrire*, Presses Universitaires de Nancy, « Phares », 1994, p. 105.

⁹¹ H. de Balzac, préface à la première édition de *La Peau de chagrin* [1831], éd. Catherine Bouttier et Gabrielle Chamarrat, Paris, Pocket, « Classiques », 1998, p. 346.

entre l'Auteur Concret-Balzac et l'Auteur Abstrait-Balzac-des-*Paysans* », avant de conclure : « l'idéologie d'une œuvre est celle de l'Auteur Abstrait »⁹². Ces précisions rappellent celles d'Umberto Eco, invitant à dissocier deux figures trop souvent aplaties : l'auteur empirique et l'auteur modèle, hypothèse déduite par le lecteur des stratégies textuelles⁹³. Henri Mitterand met aussi en avant le cas de Balzac pour affirmer l'impossibilité de réduire une œuvre aux positions que défend par ailleurs son auteur. Sa critique sans concession pourrait frapper bien des études consacrées à Vigny : « On voit alors ce qu'ont de fallacieux, d'équivoque, des sujets de recherche ou des titres d'ouvrage comme "Les idées politiques d'Untel" : ses idées politiques dans quoi ? »⁹⁴

CORPUS ET MÉTHODE

Dans cette perspective, on écartera, pour analyser l'exercice du sacerdoce romantique de l'écrivain par Vigny, les écrits intimes de l'auteur, indépendamment de leur qualité et de leur intérêt. Si pour Lise Sabourin « les missives qu'il échange tout au long de sa vie font bel et bien partie de son œuvre telle que la postérité doit la connaître »⁹⁵, leur destination originelle est cependant réduite à une sphère privée, si bien que l'idée de prédication ne peut s'y appliquer comme aux ouvrages conçus pour être publiés. Vigny n'envisageait guère davantage de faire paraître ses carnets, mêlant notes de la vie courante, réflexions diverses et projets littéraires. Selon Loïc Chotard, « Vigny note d'abord pour lui-même, pour ne pas oublier »⁹⁶. Craignant de mourir dans les rues, le 22 décembre 1830, il consigne le souhait que

MM. Brizeux, Antoni Deschamps et Émile Deschamps [...] examinent avec soin [s]es portefeuilles et impriment ce qui est digne de mémoire à leur avis et *seulement* cela : *La Maréchale d'Ancre* [...] ; – « les fragments de romans qui sont en portefeuille » ; – *Le Marchand de Venise*, – et, sous le titre de *Fragments*, les observations détachées qu'ils trouveront éparées dans [s]es livres de notes et les vers de [s]on album fermé.⁹⁷

Vigny énumère ici des écrits de statut fort différent ; une analyse qui n'entend pas se cantonner aux idées développées par l'écrivain, mais projette d'examiner conjointement ses stratégies scripturales dans un cadre précis, ne saurait pourtant se pencher sur des bribes de médiations ni même sur des créations à l'état de projet comme sur des œuvres achevées. Du

⁹² Jean-Michel Adam, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1994, p. 222 *sqq.*

⁹³ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Grasset & Fasquelle, « Le Livre de poche – Biblio essais », 1989, p. 77-78.

⁹⁴ Henri Mitterand, « Le Discours préfaciel », in Graham Falconer et H. Mitterand (dir.), *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens, Hakkert & Company, 1975, p. 12.

⁹⁵ L. Sabourin, « Le besoin de reconnaissance du moi dans la Correspondance d'Alfred de Vigny : élaboration du mythe du poète-paria (*Stello, Chatterton, De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire*) », in Simone Bernard-Griffiths (dir.), *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, Cahiers d'étude sur les correspondances du XIX^e siècle n° 8, 1998, p. 200.

⁹⁶ Loïc Chotard, « Le Journal d'un poète sans journal », *Approches du XIX^e siècle*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 315.

⁹⁷ *Journal*, p. 927 (mercredi 22 décembre 1830).

reste, ainsi que l'explique encore Loïc Chotard⁹⁸, la publication d'une « poignée » de « notations » par Louis Ratisbonne sous le titre de *Journal d'un poète*, en 1866-1867, releva du « vandalisme » : le légataire des œuvres de Vigny détacha de « quelque soixante-dix carnets » des feuillets qu'il livra directement aux imprimeurs et qu'on retrouva « en partie, dispersés chez les marchands d'autographes au tournant des XIX^e et XX^e siècles. » Les reliquats inédits restent introuvables, après avoir été copiés, mais de façon vraisemblablement défectueuse par un jeune universitaire entouré de collaborateurs, Louis Dorison, vers 1890. L'édition de référence livrée par Fernand Baldensperger en 1948 puise à des sources fort diverses : première publication de Ratisbonne, copie de Dorison, textes retrouvés par plusieurs érudits au fil des ans ; à quoi s'ajouta le survol du « fond Sangnier », constitué des archives échues à Louise Lachaud, légataire des biens de Vigny, à qui le notaire chargé de la succession de l'écrivain remit quelques manuscrits⁹⁹. Ce qui est présenté comme un journal n'est donc qu'une reconstitution très artificielle d'une suite chronologique de textes qui n'exista jamais sous cette forme. De surcroît, les dates de nombreux fragments restent inconnues, partielles ou possiblement erronées, sans qu'aucune explication n'éclaire les choix du compilateur. Les textes autographes ne sont pas davantage distingués de ceux dont la provenance est de seconde main. La reprise de certains fragments dans l'édition de référence des œuvres complètes suggère bien que leur identification est sujette à caution : les dates peuvent changer, de même que certaines phrases n'apparaissent plus prises en charge par l'auteur mais se présentent comme des paroles imaginées pour un personnage. De même qu'un patient travail éditorial permet, depuis quelques années, d'apprécier la richesse de la correspondance vignyenne, tout un chantier reste donc à mener sur ces fragments ; pour l'heure, ils exigent d'être utilisés avec la plus grande circonspection, en commençant par parler de carnets plutôt que de journal. Les *Mémoires* édités par Jean Sangnier en 1958 n'ont pas connu de semblables mutilations, de sorte que Lise Sabourin revendique à nouveau : « cet ouvrage appartient pleinement à son œuvre littéraire, au même titre que ses écrits poétiques, dramaturgiques ou romanesques. »¹⁰⁰ On ajoutera, dans la perspective ici retenue, que les intentions didactiques de Vigny s'y retrouvent : « j'aime à ne pas perdre un trait de mes souvenirs lorsqu'il en vaut la peine et tourne à l'instruction morale ou à la connaissance du Vrai »¹⁰¹. Il n'empêche que le statut de cette œuvre intime diffère de celles publiées par Vigny ; de surcroît, l'ensemble peut sembler inachevé : plusieurs redites suggèrent une organisation inaboutie, tandis que quelques notes ou parenthèses indiquent des compléments à apporter. On dressera un constat similaire à propos de *L'Affaire de l'Académie*, que Vigny semble avoir été davantage enclin à publier : « Si je fais connaître un jour ce que j'écris aujourd'hui, cela pourra servir d'enseignement à deux sortes de gens », projette-t-il en citant les « meneurs politiques » et les « hommes réfléchis et laborieux »¹⁰². C'est un public encore plus restreint qu'il imagine quand il évoque les auteurs de deux lettres anonymes : « S'ils me lisent jamais, ils apprendront l'inutilité de leur lâcheté et sauront que le meilleur des

⁹⁸ L. Chotard, « Le Chant du cygne du *Journal d'un poète* », *Approches du XIX^e siècle*, op.cit., p. 299-305.

⁹⁹ Voir L. Chotard, « Alfred de Vigny (1797-1997) : deux cent ans d'histoire(s) », <http://aaav.site.pagesperso-orange.fr/recept.htm>.

¹⁰⁰ L. Sabourin, *Alfred de Vigny et l'Académie française*, op.cit., p. 279.

¹⁰¹ *Mémoires...*, p. 85.

¹⁰² *Ibid.*, p. 186.

contrepoisons est le mépris. »¹⁰³ La portée spécifique de l'entreprise apparaît encore quand Vigny formule finalement le choix de garder « un silence obstiné »¹⁰⁴, de peur qu'une publication du texte ne donne l'occasion aux principaux intéressés de minimiser l'affaire et d'emporter une seconde victoire. Une fois de plus, ce qui est en cause n'est donc pas l'intérêt de l'ouvrage, dont l'écriture est clairement travaillée en dépit de quelques parenthèses pointant encore des passages à étoffer, mais son objectif singulier : restaurer un sentiment de supériorité en réponse à une blessure narcissique. Relevant de la sphère intime, ce texte, comme tous ceux de sa catégorie, pourra apporter quelques éclairages utiles à l'étude qu'on se propose ici de mener, mais ne sera pas confondu avec les œuvres destinées par Vigny à toucher un public plus large.

L'on comprendra aussi aisément que notre corpus d'étude n'inclue pas les adaptations de Shakespeare, dans lesquelles une stratégie didactique propre à Vigny n'a guère eu lieu de se développer. Enfin, nous n'avons pas non plus retenu les discours, articles ou lettres prononcés ou publiés par l'auteur. Quoique rendus publics, ils développent en effet une argumentation circonscrite à un cadre précis : qu'il s'agisse d'entrer à l'Académie française, de demander aux députés de légiférer sur la propriété littéraire ou de rendre compte d'œuvres littéraires et de défendre les pièces dans lesquelles joua Marie Dorval, la portée de ces textes justifie mal d'y rechercher la vaste ambition romantique d'une prédication laïque. De surcroît, leur éviction permet de délimiter un corpus plus cohérent, regroupant des œuvres offertes à un public indéterminé (y compris posthume) et qui ont en outre en commun d'être des fictions littéraires.

Nous étudierons ainsi les *Poèmes antiques et modernes*, composés de 1819 à 1831 et publiés en recueil de 1822 à 1841 ; *Cinq-Mars*, édité pour la première fois en 1826 ; les quatre chapitres de *L'Alméh* parus en 1831 dans *La Revue des Deux Mondes* ; *La Maréchale d'Ancre*, rédigé en 1830 puis créé à la Porte-Saint Martin et publié en 1831 ; *Stello*, qui sort en volume en 1832, après une parution des trois récits qui le composent dans *La Revue des Deux Mondes* en 1831-1832 ; *Quitte pour la peur*, élaboré et créé à l'Opéra avant publication en 1833 ; *Chatterton*, écrit en 1834 puis joué à la Comédie-Française et édité en 1835 ; *Servitude et grandeur militaires*, sorti en volume la même année, après l'impression de chacun des trois récits enchâssés à partir de 1833 dans *La Revue des Deux Mondes* ; *Les Destinées*, publié de façon posthume par Louis Ratisbonne en 1863, après parution de certains poèmes, composés dès 1838 pour le premier, dans *La Revue des Deux Monde* en 1843-1844 et 1854 ; enfin, *Daphné*, dont les chapitres édités par Fernand Gregh en 1912-1913 furent essentiellement rédigés en 1837, mais dont le projet occupa l'écrivain quasiment toute sa vie. Notre attention se portera donc également sur la création poétique, dramatique et romanesque de l'auteur, en dépit du jugement persistant, et qui a pu contribuer au désintérêt évoqué plus haut, selon lequel « Vigny est d'abord un poète et un très grand poète, quels que soient ses justes succès comme romancier et en qualité d'homme de théâtre. »¹⁰⁵ L'on restera cependant

¹⁰³ *Ibid.*, p. 239.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 288.

¹⁰⁵ Alain et Arlette Michel, *La Littérature française et la connaissance de Dieu (1800-2000)*, Paris, Cerf – Ad Solem, 2008, p. 1319. Les contemporains de Vigny citent aussi largement ses poèmes. Pourtant, Lise Sabourin rapporte l'importance majeure, aux yeux de l'auteur et de l'opinion publique, au moment des candidatures à l'Académie et de la parution des *Destinées*, d'Éloa, certes, mais aussi *Stello*, *Chatterton*, *Servitude et grandeur*

attentif au statut particulier de certains textes. Si la publication posthume des *Destinées* conformément aux dernières indications de Vigny¹⁰⁶ ne pose guère de difficultés, il faudra en revanche se demander pourquoi le recueil des *Poèmes antiques et modernes* évince finalement certains poèmes achevés et parfois publiés une première fois. L'inachèvement de *L'Alméh* interroge également, sans justifier, nous a-t-il semblé, une exclusion de notre corpus, puisque Vigny a cru bon de publier les quatre chapitres aboutis, les distinguant d'autres projets avortés. *Daphné* est encore plus problématique, puisque la nouvelle qui semble achevée (malgré le jugement de Loïc Chotard¹⁰⁷) n'a cependant pas été publiée par Vigny. Pour autant, le texte ne s'apparente pas à un écrit intime et se présente même clairement comme une seconde *Consultation du Docteur noir*, prolongeant *Stello*. Son abandon devra donc aussi retenir l'attention.

Si l'on considère les volumes publiés du vivant de vivant, ils couvrent une période assez courte, d'à peine quinze ans. Il n'est donc guère étonnant qu'une évolution se laisse difficilement distinguer dans cet intervalle, d'autant que l'écrivain y multiplie les expérimentations les plus variées. De ce fait, un regroupement par genre serait tout aussi réducteur : peu soucieux des carcans établis, Vigny invente librement les formes requises par ses projets¹⁰⁸. C'est pourquoi nous proposons une étude conjointe des diverses pièces de ce corpus, envisagé dans sa globalité. Bien sûr, nous n'occulterons pas les questions chronologiques ni génériques qu'il peut poser, pas plus que nous ne négligerons les spécificités de chaque œuvre. Mais une démarche totalisante et comparative permettra de mettre en lumière une récurrence d'idées, de procédés, de tensions, et, au total, une cohérence inédite de la création littéraire d'Alfred de Vigny.

Car c'est bien une approche littéraire des œuvres de Vigny que projette ce travail, dans l'espoir de faire émerger, au-delà de la complexité des tensions évoquées plus haut, une cohérence de l'éthique et de l'esthétique. Car comme l'écrit Victor Hugo dans des pages initialement destinées à son étude sur *William Shakespeare*, « [i]l y a entre ce que vous nommez forme et ce que vous nommez fond identité absolue, l'un étant l'extérieur de l'autre, la forme étant le fond rendu visible. »¹⁰⁹ Telle est précisément la perspective de Pierre Macherey pour qui

C'est [...] dans les formes littéraires, et non en arrière de ce qu'elles paraissent dire, ou à un autre niveau, qu'il faut chercher une philosophie littéraire, qui est la pensée que produit la littérature, et non celle qui, plus ou moins à son insu, la produit. [...] une telle pensée n'a pas à être extraite de ces formes comme un corps étranger, pouvant être recollecté par l'intermédiaire d'un système d'énoncés séparés.¹¹⁰

militaires (« Le Besoin de reconnaissance du moi dans la Correspondance d'Alfred de Vigny [...] », *op.cit.*, p. 187).

¹⁰⁶ *L'Atelier du poète*, *op.cit.*, p. 283-284.

¹⁰⁷ L. Chotard, « *Daphné*, ou la fiction dans le décor », *Approches du XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 261.

¹⁰⁸ Voir chapitre 6, p. 691 *sqq.*

¹⁰⁹ Cité par P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1251.

¹¹⁰ Pierre Macherey, *À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, PUF, 1990, p. 197.

Florence Lotterie participe de la même démarche en écrivant plus laconiquement, à propos de Diderot et Sade, que « la forme pense »¹¹¹. Un tel postulat a toutes les chances de s'avérer plus fécond que celui d'Anne Srabian de Fabry qui décrète à rebours : « On comprend aisément pourquoi Vigny, qui s'est toujours senti l'âme d'un prédicateur laïque, a longtemps subordonné la forme au fond, puisque seul le fond pouvait exprimer l'aspect philosophique et moral de sa pensée. »¹¹²

Afin de cerner les motivations et le contenu de sa prédication, une première partie reviendra toutefois sur ce qui fait l'objet de maints travaux : la pensée religieuse et politique de l'écrivain, sa philosophie, la fonction qu'il assigne à la poésie. Plus précisément, on exposera l'ampleur des critiques qu'égrène l'ensemble de ses livres contre les institutions et la pensée chrétiennes, la vanité des croyances et Dieu même. Cette révolte s'accompagne logiquement d'un désir d'émancipation : maints textes remettent ainsi en cause le poids des forces surnaturelles qui semblent peser sur l'homme sans constituer pour autant une véritable fatalité ; c'est pourquoi l'auteur promeut la force de la pensée et de la poésie. Ce mouvement de libération risque cependant d'être à double tranchant : Vigny livre en effet une peinture très inquiète des sociétés qui, gagnées par un manque de foi, souffrent d'une dangereuse crise de valeurs ; tout en interrogeant son caractère chimérique, il affirme donc un besoin persistant de spiritualité. Si l'écrivain juge indispensable de préserver certains principes, il ne saurait cependant défendre aucune chapelle, pas plus politique que religieuse ; sa prédication prend donc humblement un parti humaniste, tant en valorisant ce qui fonde une grandeur humaine qu'en refusant tout dogmatisme. Alors que trop d'études sur Vigny s'en tiennent à la conclusion d'une célébration de l'homme et de la poésie conjurant un pessimisme métaphysique, il convient, après avoir expliqué et nuancé cette logique de dépassement, d'analyser les suites de ces prémisses. Une deuxième partie examinera ainsi la mise en œuvre d'un didactisme tempéré dans les créations littéraires de l'auteur. Pour éclairer cette modération, on commencera par évoquer les multiples questions qui, au sein même des fictions, portent sur l'enseignement : sur ses prétentions et ses méthodes aussi bien que sur son efficacité. Conscient des difficultés de toute entreprise didactique, Vigny fait le choix d'une littérature philosophique, c'est-à-dire porteuse d'idées venant tout à la fois frapper le lecteur et s'offrir à sa réflexion ; il rénove tous les genres qu'il pratique dans ce sens. Une attention plus précise portée aux stratégies argumentatives de l'écriture confirmera l'équilibrage de l'insistance et de la nuance. Cependant, l'on fera également apparaître un manque d'accord entre l'ambiguïté des fictions et l'affichage de leçons leur correspondant parfois mal, ce qui amènera à mettre en lumière de véritables fluctuations dans la création vignyenne. En définitive, les entraves à la prédication peuvent sembler assez importantes pour envisager dans un tout autre sens l'articulation du didactisme et du doute et faire l'hypothèse que ce doute même constitue la leçon majeure des œuvres de Vigny ; tel sera le propos de la troisième et dernière partie. À force de peindre des univers complexes et des personnages impénétrables, maintes œuvres de Vigny suggèrent en effet que le monde est

¹¹¹ Florence Lotterie, « Hybrides philosophiques : Quelques enjeux du dialogue matérialiste dans *Le Rêve de D'Alembert* et *La Philosophie dans le boudoir* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* n° 42, avril 2007, p. 61.

¹¹² Anne Srabian de Fabry, *Vigny : le rayon intérieur ou la permanence de Stello*, Paris, La pensée universelle, 1978, p. 259.

fondamentalement inconnaissable. Outre ces apparences trompeuses, l'auteur s'applique souvent à transcrire des points de vue faillibles ou variables, suggérant qu'il existe autant de versions du réel que de regards portés sur lui. C'est pourquoi les représentations qu'on peut en livrer ne sauraient non plus être reçues sans distance ; l'auteur, en particulier, n'a de cesse de mettre en cause la possibilité d'une écriture de l'histoire, qu'on lui a si souvent reproché de ne pas respecter. Enfin, n'hésitant pas à souligner les limites mêmes de son art, Vigny exhibe avec lucidité les conventions de la création littéraire et les failles du langage ; il permet ainsi que l'écoute attentive de son œuvre découvre une véritable école de la lecture.

1^{ÈRE} PARTIE :

FONDEMENTS D'UNE PRÉDICATION RENOUVELÉE

Quoique de nombreuses études aient déjà été réservées aux idées de Vigny, l'étonnante variété d'interprétations – volontiers tranchées – qui en ressortent appelle une mise au point. Une analyse précise des œuvres, replacées dans leur contexte d'origine, et plus particulièrement des passages privilégiés par la critique (mais parfois cités à la hâte et commentés superficiellement) conduit en effet à d'utiles clarifications qui, loin de nier les tensions et les nuances de la pensée vignyenne, leur permettent de faire sens et d'éclairer la création littéraire de l'auteur. Pour l'heure, notre propos n'est pas d'étudier le travail de l'écrivain en tant que tel – même si la dimension formelle en sera bien sûr examinée chaque fois que nécessaire – mais de comprendre quelles convictions et quels doutes s'expriment dans ses ouvrages, de façon à mieux en apprécier la démarche : quelles réflexions motivent l'écriture de Vigny ? quelle conception de son métier d'écrivain induisent ses idées ? Plus qu'à explorer une série de thèmes, c'est donc à restituer les possibles mouvements d'une pensée que nous allons nous essayer.

On s'intéressera d'abord au domaine de la foi, d'où est issu le concept de prédication. Il ne suffira pas de constater l'omniprésence des sujets religieux sous la plume de l'auteur des *Destinées* pour le déclarer chrétien ou fataliste. Sans délivrer un message d'athéisme, Vigny formule de profondes critiques, qu'il étend aux superstitions niant la liberté de l'homme. Largement hétérodoxe, son œuvre se veut émancipatrice. D'importantes nuances devront toutefois tempérer ce constat : Vigny craint que la disparition des croyances n'entraîne celle de valeurs essentielles et il nourrit de sérieuses réserves quant à l'apostolat qui pourrait alors échoir aux poètes. Il ne cautionne pas davantage un quelconque engagement politique ; conservateur capable d'idées progressistes, il reste aussi foncièrement sceptique en la matière. Ne ressort donc avec évidence de son œuvre que la défense de ce qui constitue, à ses yeux, la grandeur de l'homme. Fondamental, néanmoins, ce choix suffit à exiger une littérature qui soit porteuse d'idées, mais sans se départir d'une mesure et d'une souplesse empêchant de la confondre avec un prêche.

CHAPITRE 1.

FAILLITE DES RELIGIONS

Donc le doute travaille en ce moment la France.

Après avoir perdu le gouvernement politique du monde, le catholicisme en perd le gouvernement moral.¹

Tel est le constat que dresse Balzac en 1835. Il est vrai qu'après la Révolution française, qui mit concrètement en œuvre la devise voltairienne « écrasons l'infâme » en s'attaquant aux lieux de cultes, aux ecclésiastiques et même au calendrier chrétien, l'« irréligion révolutionnaire a sévi pendant une dizaine d'années », selon Georges Gusdorf². La Restauration constitue en revanche un temps de reconquête religieuse, indissociable d'une rénovation de la foi, cependant. Dès 1802, l'apologie poétique des mystères du dogme, contenue dans *Le Génie du Christianisme* de Chateaubriand³, contribue à fragiliser la croyance établie en même temps qu'à la réveiller. C'est ce que suggère Edgar Quinet, en esquissant une généalogie de la déconstruction du christianisme dans le compte rendu qu'il livre de *La Vie de Jésus* de David-Frédéric Strauss, dans la *Revue des Deux Mondes* en décembre 1838 :

¹ H. de Balzac, préface au *Livre mystique* [1835], Louis Lambert, *Les Proscrits, Jésus-Christ en Flandre*, éd. Samuel S. de Sacy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1980, p. 281.

² Georges Gusdorf, *Le Romantisme*, Paris, Payot, 1993, t. I, p. 718.

³ François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Paris, Migneret, 1802.

Ceux qui s'étaient attachés surtout à la contemplation du beau dans la religion [...] finirent par ne plus reconnaître dans les livres saints qu'une suite de fragments ou de rapsodies de l'éternelle épopée.⁴

Considérant les philosophies des XVIII^e et XIX^e siècle, Quinet juge même qu'« après s'être longtemps combattues et niées l'une l'autre, [elles] finissaient par se rejoindre sur les ruines de la même croyance. »⁵ En effet, la critique religieuse se développe considérablement au début du XIX^e siècle, à tel point que

[I]es études sur l'histoire des religions et du christianisme, sur la signification des mythes et des symboles, sur la religion comme forme de la philosophie, ont rendu surannés l'athéisme virulent et la critique sarcastique du christianisme propres au siècle des Lumières.⁶

Quoiqu'en la matière la France soit en retard sur l'Allemagne (la *Vie de Jésus* d'Ernest Renan ne paraît qu'en 1863⁷), l'arrêt de la censure en 1830 autorise une recrudescence de la littérature polémique anti-chrétienne. Celle-ci accompagne un anticléricalisme qui se manifeste avec virulence pendant la révolution de Juillet et persiste au-delà. Entre autres facteurs, on peut l'expliquer par la restauration, en 1814, de l'ordre des Jésuites, promoteurs de ultramontanisme considérés par les libéraux comme « l'agent le plus efficace et le plus souterrain du retour à l'Ancien Régime »⁸. Surtout, la loi de Charles X prévoyant de punir le sacrilège de mort, en 1825, déchaîne l'indignation publique. La condamnation de Lamennais par l'encyclique *Singulari nos* après l'identification du christianisme à la liberté dans les *Paroles d'un croyant* en 1834⁹ n'arrange bien sûr rien.

Vigny, lui, appartient à la première génération – plutôt catholique – des écrivains romantiques, avec Lamartine, qui reflète en partie l'esprit de la contre-révolution dans ses *Méditations poétiques* (1820)¹⁰, et Victor Hugo, dont les *Odes* (1822-1828)¹¹ en proposent les « annales pathétiques »¹². Mais il n'accorde guère de crédit aux religions, sans pourtant revendiquer l'héritage des Lumières. Anne Srabian de Fabry rappelle que les commentateurs ont attribué à l'écrivain « à peu près tous les degrés de sentiment religieux ou de scepticisme »¹³. Plutôt que de suivre la suggestion de faire une moyenne entre les extrêmes pour définir au plus juste la position de l'auteur, il convient d'examiner précisément le traitement du religieux dans ses œuvres. Avant d'engager cet examen, une lettre qu'envoie Vigny à madame de Saint-Maur à la fin de sa vie, à propos des pressions dévotes exercées sur son épouse mourante tandis que lui-même était malade, permet d'éclairer la tension qui caractérise ses livres :

⁴ Edgar Quinet, « De *La Vie de Jésus* par le docteur Strauss », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1838, p. 594.

⁵ *Ibid.*, p. 589.

⁶ Frank Paul Bowman, *Le Christ des barricades. 1789-1848*, Paris, Cerf, « Jésus depuis Jésus », 1987, p. 164.

⁷ Ernest Renan, *Vie de Jésus* [1863], éd. Jean Gaulmier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1974.

⁸ Jean Delumeau, article « Jésuites » de l'*Encyclopædia Universalis*, version électronique n° 5, sous la direction générale de Pierre Le Manh, 1999.

⁹ Félicité de Lamennais, *Paroles d'un croyant* [1834], Paris, Garnier, 1860.

¹⁰ Alphonse de Lamartine, *Méditations poétiques* [1820], *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

¹¹ Victor Hugo, *Odes et Ballades* [1828], éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1964.

¹² P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op.cit.*, p. 358.

¹³ A. Srabian de Fabry, *Vigny : le rayon intérieur ou la permanence de Stello*, *op.cit.*, p. 117.

Dans la simplicité de ces honnêtes personnes il n'entre pas assez d'idées saines et véritablement graves. Elles ne considèrent pas qu'un homme qui a écrit ce qui est publié dans mes livres a depuis longtemps construit en lui-même l'édifice immuable de ses idées *philosophiques, théologiques et théosophiques* ; qu'il a étudié à fond toutes les doctrines et les théodicées antiques et modernes et que, s'il veut bien ne pas les exprimer et les développer dans des livres, ni même dans des conversations passagères, c'est parce qu'il ménage la faiblesse égoïste de pauvres âmes qui s'appuient encore sur des pratiques païennes et qui n'ont pas l'abondance de bonté qui devrait leur suffire pour faire le bien sans réclamer une récompense, y mettre un prix et fixer des conditions, comme par un acte de notaire.¹⁴

D'un côté, l'écrivain souligne que ses œuvres témoignent d'une réflexion théologique sans concession ; de l'autre, il ajoute qu'elles ne l'exposent pas directement. C'est cependant bien une attitude critique qui est affirmée, et que fait entendre la condescendance des propos. De la même façon, nous montrerons ici comment les religions apparaissent en faillite dans la plupart des œuvres de l'auteur. Il en ressortira que l'affirmation de Hans Georg Schenk pour qui « c'est Vigny qui s'est montré le champion le plus audacieux de cette révolte contre Dieu »¹⁵ se justifie bien davantage, malgré son manque de prudence, que celle de Marc Citoleux, tout à fait forcée :

Les paroles hautaines du *Moïse*, dédaigneuses du *Mont des Oliviers*, ressemblent à la jalousie de l'amant. Loin de prouver l'athéisme, elles attestent les exigences d'une âme séraphique et croyante¹⁶.

Les griefs de Vigny sont en effet nombreux et profonds contre l'Église et la pensée chrétienne mais aussi, plus largement, envers les cultes quels qu'ils soient et Dieu même.

I/ L'ÉGLISE

Sans nécessairement avancer avec Alphonse Bouvet que « Vigny sympathise avec le mouvement anticlérical provoqué par la politique religieuse de la Restauration »¹⁷, force est de constater, dans plusieurs de ses œuvres, de nombreuses attaques contre l'Église : ses crimes, l'immoralité de quelques-uns de ses membres et la vacuité de certains de ses rites. L'on pourra aussi reconnaître là l'influence du roman gothique qui s'est épanoui en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle : afin de composer des personnages de traîtres saisissants, des auteurs comme Matthew Gregory Lewis ou Ann Radcliffe imaginent des moines ayant sombré dans la débauche et le crime¹⁸.

¹⁴ *Correspondance-Séché*, t. II, p. 233-234 (4 octobre 1862).

¹⁵ Hans Georg Schenk, « Le romantisme et la déchristianisation de l'Europe », in Michel Baude et Marc-Matthieu Münch (dir.), *Romantisme et religion, théologie des théologiens et théologie des écrivains*, Paris, PUF, 1980, p. 114.

¹⁶ M. Citoleux, *Alfred de Vigny : Persistances classiques et affinités étrangères*, op.cit., p. 61.

¹⁷ Alphonse Bouvet, notice sur *Cinq-Mars*, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1310.

¹⁸ Voir Matthew Gregory Lewis, *Le Moine* [1795] et Ann Radcliffe, *L'Italien* [1797], in *Romans terrifiants*, éd. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1984.

A) UNE ÉGLISE CRIMINELLE

Si le poète nous plonge dans le XVI^e siècle avec « Madame de Soubise », c'est pour peindre l'horreur des guerres de religion. Dès la première strophe, l'on entend un baron s'armer à la hâte, au son du bourdon, après avoir bu « à saint Barthélemi »¹⁹ ; significativement, il évoque aussi une « croix rouge »²⁰ de sang. La rencontre dans la cour du Louvre de la fille du seigneur avec un « Huguenot profane »²¹ qui, mourant, souhaite sauver son âme en devenant catholique, interrompt la dynamique belliciste mais ne donne cependant pas lieu par la suite à une célébration de la conversion, de la réconciliation ou de l'apaisement. L'évocation de Saint-Eustache livre en effet des scènes d'horreur, en particulier un détournement proprement cannibale du rite de l'eucharistie, renvoyant de façon terriblement concrète aux critiques portées par les calvinistes contre le dogme de la transsubstantiation²² :

Ce sont vraiment des femmes et des hommes ;
Leur foule entonne un *Te Deum* en chœur,
Et dans le sang trempe et dévore un cœur,
Cœur d'amiral arraché dans la rue,
Cœur gangrené du schisme de Calvin.
On boit, on mange, on rit ; la foule accrue
Se l'offre et dit : « c'est le Pain et le Vin. »²³

André Jarry souligne que cette atrocité constitue un cas limite²⁴ ; il n'empêche que les heures sanglantes de l'Église sont aussi rappelées dans *La Maréchale d'Ancre*, où l'héroïne éponyme, jugée par la chambre ardente pour des raisons toutefois purement politiques, renvoie explicitement à l'Inquisition²⁵, dont les méthodes intolérables viennent à l'esprit du lecteur tout au long du procès truqué mis en scène à l'acte IV.

Cinq-Mars dénonce longuement les manipulations criminelles d'un tribunal ecclésiastique et plus largement les méfaits commis au nom de l'Église ou autorisés par elle. Le romancier place en effet sur la route du jeune Henri d'Effiat, se rendant au siège de Perpignan pour y être présenté au roi, le procès en sorcellerie d'Urbain Grandier, victime de la possession simulée des sœurs du couvent, comme l'expose notamment « le bon prêtre » qui donne son titre au chapitre III, l'abbé Quillet. Parmi les nombreux passages dénonçant de façon frappante l'instrumentalisation scandaleuse de la religion chrétienne, on peut citer celui de la « question »²⁶ à laquelle est soumis « le martyr » au chapitre V :

¹⁹ « Madame de Soubise », v. 8, *Poèmes antiques et modernes*, p. 74.

²⁰ *Ibid.*, v. 3.

²¹ *Ibid.*, v. 60, p. 76.

²² Voir, par exemple, Franck Lestringant, *Le Cannibale : grandeur et décadence*, Paris, Perrin, « Histoire et décadence », 1994, p. 34-35.

²³ « Madame de Soubise », *op.cit.*, v. 87-93, p. 77.

²⁴ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 297.

²⁵ *La Maréchale d'Ancre*, acte IV, scène 4, *Œuvres complètes*, t. I, p. 689. Désormais, nous mentionnons simplement *La Maréchale d'Ancre*.

²⁶ *Cinq-Mars*, chapitre V, *Œuvres complètes*, t. II, p. 61. Désormais, nous mentionnons simplement *Cinq-Mars*.

« *Deus stetit in synagoga deorum : in medio autem Deus dijudicat...* » chantèrent des voix fortes et nasillardes [...] elles continuèrent longtemps un plain-chant de psaumes entrecoupé par des coups de marteau, ouvrage infernal qui marquait la mesure des chants célestes.²⁷

Comme dans « Madame de Soubise », la scène ménage une juxtaposition choquante de chant religieux et d'action violente ; l'antithèse contenue dans le commentaire du narrateur l'explique clairement. L'on remarquera aussi le choix du psaume cité : ainsi que l'explique une note d'Alphonse Bouvet, le texte biblique fut en réalité utilisé par le véritable Grandier pour sa défense et se poursuit ainsi : « jusques à quand jugerez-vous injustement, et prendrez-vous parti pour les méchants ? »²⁸ La critique contre les juges s'en trouve fortement renforcée : leur chant même, indépendamment du contexte dans lequel il prend place, conduit à les condamner ; sa troncation redouble l'idée de leur hypocrisie. Outre cet épisode de Loudun, dont Victor Hugo se souviendra peut-être en imaginant le procès d'Esméralda dans *Notre-Dame de Paris*²⁹, de nombreux passages renvoient de façon polémique à de pieuses exactions. La citation de Benvenuto Cellini que Vigny place finalement en exergue du chapitre IX rappelle ainsi que des faits d'armes ont aussi pu être commis avec la bénédiction du pape :

*Il papa alzato le mani e fattomi un patente crocione sopra la mia figura, mi disse, che mi benediva e che mi perdonava tutti gli omicidii che io avevo mai fatti, e tutti quelli che mai io farei in servizio della Chiesa apostolica.*³⁰

C'est dans le même esprit que Jacques, qu'on ne sait pas encore être le fils de Laubardemont, au chapitre XIII, rapporte l'anecdote d'« un prêtre qui avait ordonné la mort de quelques hérétiques avant de dire la messe »³¹, sans nommer directement le père Joseph. Jacques ne manifeste aucun respect pour l'institution religieuse ; pour évoquer son innocence passée, au chapitre XIX, il mentionne le moine comme exemple de quantité négligeable, ainsi qu'on le fait habituellement d'une mouche : « Je n'aurais pas tué seulement un moine »³². Il tend cependant à justifier ce mépris quand, pour convaincre Cinq-Mars de faire assassiner Richelieu, il évoque ironiquement, à la manière de Pascal³³, la façon dont les autorités religieuses elles-mêmes préconisent de s'accommoder de principes pourtant fondamentaux :

si vous avez de la religion, ne vous y refusez plus ; et souvenez-vous des paroles de nos pères théologiens, Hurtado de Mendoza et Sanchez, qui ont prouvé qu'on peut tuer en cachette son ennemi, puisque l'on évite par ce moyen deux péchés : celui d'exposer sa vie, et celui de se battre en duel. C'est d'après ce grand principe consolateur que j'ai toujours agi.³⁴

²⁷ *Ibid.*

²⁸ A. Bouvet, note 2, p. 1335.

²⁹ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1831], éd. S. de Sacy, Paris, Gallimard, « Folio », 2002, livre XVIII.

³⁰ *Cinq-Mars*, chapitre IX, p. 104. Alphonse Bouvet indique (variante a, p. 1348), que cette citation n'apparaît que dans l'édition de 1833, en lieu et place de quelques vers de Victor Hugo sur la guerre, dans l'édition de 1829.

³¹ *Cinq-Mars*, chapitre XIII, p. 155.

³² *Ibid.*, chapitre XIX, p. 227.

³³ Une note d'Alphonse Bouvet (note 1, p. 1379) renvoie à la septième lettre des *Provinciales* de Blaise Pascal [1657].

³⁴ *Cinq-Mars*, chapitre XIX, p. 227.

Davantage peut-être que l'immoralité du personnage, c'est aussi celle de l'Église qui choque ici, à la manière de l'article « guerre » du *Dictionnaire philosophique*, où Voltaire dénonce la manière dont « la religion artificielle encourage à toutes les cruautés »³⁵ belliqueuses.

De façon plus détournée, et sans doute plus pernicieuse, le naïf missionnaire de *L'Alméh* présente la violence comme constitutive des grandes heures de la religion chrétienne. C'est en effet sur le ton de l'admiration et de la nostalgie qu'il semble déclarer : « les Orientaux ont naturellement un besoin, j'oserais presque dire un instinct de religion qui ferait honte aux chrétiens » ; évoquant un fort respect voué à la mère de Jésus il ajoute que les musulmans

la révèrent jusqu'à faire empaler les juifs qui osent blasphémer contre elle, tandis que des hommes élevés au sein du christianisme hésitent à lui rendre les honneurs et l'adoration qu'on lui doit !³⁶

L'association du lexique de la dévotion et de la violence sonne bien sûr de façon très ironique.

B) IMMORALITÉ DES CHRÉTIENS

Au-delà des forfaits encouragés par la religion, Vigny semble se plaisir à mettre en scène des chrétiens indifférents à toute considération morale. Cette peinture frappe d'autant plus qu'elle s'applique, de façon relativement inattendue, aux ecclésiastiques et aux premiers chrétiens, auxquels on serait enclin à prêter davantage de rigueur ou de pureté.

1. LES ECCLÉSIASTIQUES DE *CINQ-MARS*

Dans *Cinq-Mars*, la confusion semble généralisée entre appartenance au clergé et actions violentes. Un « sergent de bataille » fait ainsi remarquer, au chapitre XII : « nos généraux [...] sont tous curés à présent »³⁷. Richelieu ne dresse pas un autre constat dans son « cabinet », au chapitre VII :

Je ne sais vraiment pas ce qui peut refroidir le Saint-Père à notre égard ; qu'avons-nous fait qui ne fût pour la gloire de notre sainte mère l'Église catholique ? [...] notre habit est partout, et même dans vos armées³⁸.

L'incompréhension affichée ici suggère en outre que le personnage est totalement étranger à la dimension religieuse de la fonction ecclésiastique. C'est ce qu'il exprime de façon ouvertement scandaleuse en déclarant peu avant à Joseph : « je commence aussi à trouver que

³⁵ Voltaire, *Dictionnaire philosophique* [1764-1769], éd. Alain Pons, Gallimard, « Folio classique », 1994, article « guerre », p. 302.

³⁶ *Scènes du désert, fragments de « L'Alméh », roman, chapitre II, Œuvres complètes, t. II, p. 465. Désormais, nous mentionnons simplement L'Alméh.*

³⁷ *Cinq-Mars*, chapitre XII, p. 139-140.

³⁸ *Ibid.*, chapitre VII, p. 89.

la pourpre t'irait bien, car les taches de sang ne s'y voient pas »³⁹. Cette plaisanterie choquante fait du vêtement religieux, non pas la marque d'un engagement sacré, mais un déguisement couvrant toutes les turpitudes. D'un cardinal, Richelieu ne semble ainsi plus guère avoir que l'habit, dans *Cinq-Mars*, et encore s'en défait-il au début de la « veillée » du chapitre XII : « il jeta en arrière sa calotte rouge, seul signe ecclésiastique qui lui restât »⁴⁰. Ce faisant, il emblématise la corruption générale des hommes d'Église : Sainte-Beuve souligne qu'« [i]l n'est pas jusqu'à l'abbé de Gondi qui ne quitte trop souvent sa soutane pour se battre en duel, aller à la brèche, au bal, ou se déguiser en menuisier »⁴¹. En effet, le futur cardinal de Retz, qu'on entend jurer, lors du siège de Perpignan, « comme s'il n'eût jamais étudié autre chose que le langage des camps »⁴² apparaît aussi, à l'occasion de l'émeute qu'il met en scène dans la capitale, sous les dehors d'« un petit homme sans soutane, habillé en soldat des gardes françaises, et portant de très-noires et fausses moustaches »⁴³, avant d'adopter, pour tenter de sauver Cinq-Mars de l'échafaud, « toutes les manières d'un menuisier dont il avait pris le costume et le tablier »⁴⁴. Adeptes des duels, il déclare du reste ne chercher « qu'à jeter ce froc aux orties »⁴⁵ et espérer y perdre sa soutane⁴⁶ !

De même que le costume de l'homme d'Église, son langage semble n'être qu'un masque, dépréciant les discours pieux comme une mascarade intéressée. C'est en tout cas ce qui ressort du chapitre VIII, où Richelieu échappe à la disgrâce par un stratagème ignoble : demander de mettre fin à l'exil trop rigoureux de la reine mère dont il a appris le décès avant le roi. Le désir qu'il manifeste au préalable d'une retraite pieuse n'est donc que pure comédie :

avant de rendre compte au Roi éternel, je vais le faire au roi passager. [...] Je demande à Votre Majesté la permission de me retirer à Cîteaux, où je suis abbé-général, pour y finir mes jours dans la prière et la méditation.⁴⁷

L'exploitation impie de la religion semble encore plus éhontée au chapitre XXIV, où Louis XIII reproche au ministre sa haine pour Marie de Médicis. Après avoir évoqué une nécessité politique, Richelieu ajoute :

le Fils de Dieu lui-même vous en donna l'exemple ; c'est sur le modèle de toutes les perfections que nous réglâmes nos avis ; et si les monuments dus aux précieux restes de votre mère ne sont pas encore élevés, Dieu m'est témoin que ce fut dans la crainte d'affliger votre cœur et de vous rappeler sa mort, que nous en retardâmes les travaux. Mais béni soit ce jour où il m'est permis de vous en parler !⁴⁸

L'invocation à Dieu pour attester un mensonge patent suggère que ce mot n'est qu'un outil vide de sens pour le personnage. On conclut qu'il n'accorde pas davantage de crédit à la Bible quand on considère que l'épisode de Jésus enfant au milieu des docteurs⁴⁹, auquel il fait

³⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁰ *Ibid.*, chapitre XII, p. 134.

⁴¹ C.-A. Sainte-Beuve, *Le Globe*, 8 juillet 1826, repris dans *Portraits contemporains*, Paris, Didier, 1846, p. 647.

⁴² *Cinq-Mars*, chapitre IX, p. 108.

⁴³ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 161.

⁴⁴ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 318.

⁴⁵ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 96.

⁴⁶ *Ibid.*, chapitre IX, p. 112.

⁴⁷ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 101.

⁴⁸ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 288-289.

⁴⁹ Évangile de Luc, II, 40-52.

allusion, met davantage en évidence le lien qui unit le Christ à son divin Père que la nécessité de blesser ses parents. Cette manipulation du texte sacré par un prêtre est bien sûr particulièrement choquante ; elle donne l'impression d'une vocation religieuse indépendante de toute foi, exclusivement motivée par un intérêt stratégique.

2. LES PREMIERS CHRÉTIENS DE *DAPHNÉ*

De façon plus troublante peut-être, la peinture des premiers chrétiens dans *Daphné* ne corrige pas cette mauvaise image. Dès les premières pages de son récit, Joseph Jéchaïah rapporte en effet que les chrétiens cherchent à imposer violemment leur culte. En dehors du conflit qui oppose chrétiens et païens, c'est un constat objectif que le narrateur, en tant que juif, semble ainsi établir. Dans sa deuxième lettre, il confie :

C'est une chose horrible à voir que la joie féroce des habitants d'Antioche. Ils accablent de boue et de pierres les malheureux soldats, à moins qu'ils ne tracent sur leur front le signe de la croix avec une couleur rouge ou noire.⁵⁰

Il est remarquable que la construction de la seconde phrase mette en parallèle le symbole de la croix avec une boue humiliante et des pierres blessantes. Dans cette nouvelle, les chrétiens sont aussi les Barbares, dont le narrateur, dans sa quatrième lettre, souligne l'animalité de façon encore plus clairement dépréciative : « je sentis à leur odeur le même frisson qui se fait sentir à tous les êtres créés lorsque viennent les bêtes du désert. »⁵¹

Outre ce caractère violent, c'est aussi l'immoralité des chrétiens qui est dénoncée. Évoquant les « chrétiennes effrontées »⁵², le tableau initial suggère que cette nouvelle religion est responsable d'une décadence des mœurs. La mention de femmes « pompeusement parées »⁵³, dans la dernière lettre, renvoie de plus à la description de Jézabel dans le songe que Racine prête à Athalie⁵⁴ ; à l'évidence, l'allusion à cette reine impie et criminelle⁵⁵ constitue une charge supplémentaire contre les fidèles d'un nouveau culte n'apportant aucune régénération morale. C'est aussi ce que suggèrent les dures paroles de Julien : « [Eunape] a dévoilé le vice des chrétiens et la fourberie qui tache et corrompt leur fruit encore pendant à l'arbre »⁵⁶. L'image du fruit évoque la jeunesse de cette religion déjà pervertie, mais renvoie peut-être aussi au péché originel, comme si la prétention du christianisme à en enlever le poids grâce au sacrifice de Jésus n'était qu'un mensonge supplémentaire de cette nouvelle foi. Vigny apporte à cette représentation la caution importante de Basile qui, jointe aux témoignages des autres personnages, crée un effet d'unanimité convaincant. Le futur saint

⁵⁰ *Daphné*, deuxième lettre, *Œuvres complètes*, t. II, p. 969. Désormais, nous mentionnons simplement *Daphné*.

⁵¹ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 975.

⁵² *Ibid.*, première lettre, p. 919.

⁵³ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 975.

⁵⁴ Jean Racine, *Athalie* [1691], II, 5, v. 491-492 : « Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée, / Comme au jour de sa mort pompeusement parée. » (*Théâtre complet* II, éd. Jean-Pierre Collinet, Gallimard, « Folio classique », 1983, p. 429).

⁵⁵ 1^{er} livre des Rois, 18-21.

⁵⁶ *Daphné*, première lettre, p. 953.

décrit en effet sévèrement la frivolité des fidèles à l'église de Nicomédie, qui prennent notamment des « poses voluptueuses »⁵⁷, et il suggère que le christianisme ne jouit pas d'une supériorité intrinsèque mais conjoncturelle, favorisée par d'habiles stratégies, quand il commente : « il faut bien que la religion nouvelle laisse prendre cette liberté effrontée pour se faire aimer de la jeunesse qui lui est utile et la défend »⁵⁸.

C) DES RITES DÉPOURVUS DE SENS

L'attitude de l'assistance, dans cette scène, donne de plus l'impression que la portée religieuse de la célébration lui est tout à fait étrangère ; Basile décrit en effet une foule uniquement avide d'un spectacle distrayant, que semble aussi bien lui procurer la vue des officiants que celle de l'assemblée :

cette foule indolente, molle d'esprit, molle de cœur, faible, petite et pauvre d'intelligence, se remit à promener des regards à demi curieux, à demi assoupis, sur les prêtres et les orateurs comme sur des acteurs, puis les ramenait vite sur elle-même, se considérant et s'aimant plus que toute chose du ciel. On ne prêtait qu'avec dédain aux discours une oreille distraite, et l'on donnait tous ses yeux aux objets avec une ardeur furtive. On parlait bas de ceux qui entraient, on se saluait de la main, on s'appropriait avec soin une place voisine des femmes préférées, on souriait à telle parure, on applaudissait à telle autre de l'œil, de la tête et du geste, on était à tout, hors à la pensée divine.⁵⁹

On croirait lire le compte rendu d'une soirée à l'opéra dans un roman de Balzac⁶⁰, où tout ce qui compte est de voir et d'être vu ! Une observation de Joseph, dès le début de la nouvelle, confirme la vacuité paradoxale du culte chrétien pour ses premiers adeptes : « Les habitants d'Antioche ont un amour incroyable pour les longs discours, et leurs Prêtres leur reprochent de ne chercher que cela dans leurs temples, et non la prière. »⁶¹ Cette superficialité de la foi n'est sans doute pas propre au IV^e siècle pour Vigny, puisque dans *Chatterton* le Quaker déprécie les cultes qu'entend concurrencer sa secte « où l'on ne voit pas l'agitation des papistes, adoreurs d'images, où l'on n'entend pas les chants puérils des protestants. »⁶²

Mais c'est surtout « La Prison » qui suggère comment un rituel pourtant solidement institué, et dont Kitty Bell, dans *Chatterton*, évoque les bienfaits, peut complètement se vider de son sens. Dans ce poème, le cas exceptionnel du Masque de fer, victime d'un sort inique mais mourant dans un état d'innocence première, rend en effet inepte le sacrement de pénitence auquel un prêtre s'obstine à vouloir procéder. De manière significative, ce dernier est d'abord rendu aveugle par un bandeau couvrant ses yeux et il commence à s'adresser au prisonnier en ignorant son identité et son histoire, qui rendent toute confession sans objet :

⁵⁷ *Ibid.*, p. 935.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 939-940.

⁶⁰ Voir en particulier H. de Balzac, *Illusions perdues* [1843], éd. Philippe Berthier, Paris, GF Flammarion, 1990, p. 199 *sqq.*

⁶¹ *Daphné*, première lettre, p. 920.

⁶² *Chatterton*, I, 2, *Œuvres complètes*, t. I, p. 772. Désormais, nous mentionnons simplement *Chatterton*.

Le prêtre s'avança lentement, et, sans voir
Le malade caché, se mit à son devoir.⁶³

La rime est significative, qui rapproche cécité et rite à accomplir. L'absurdité de la démarche du prêtre éclate encore quand il déclare qu'il suffit d'« un mot »⁶⁴ pour complaire à Dieu. À l'impression qu'une parole dérisoire peut éviter une éternité de souffrances s'ajoute celle que le Seigneur 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.⁶⁵

Jacques Clémenceau Le Clerc relève que le prêtre semble finalement prêt à administrer l'hostie sans contrition de la part du mourant⁶⁶. Mais la suggestion finale d'un salut refusé continue d'accuser la rigidité absurde du culte catholique.

II/ LA PENSÉE CHRÉTIENNE

Plus profondément que les déviances de l'Église, comme on le pressent à travers ce dernier exemple, c'est aussi la pensée chrétienne elle-même, en particulier son poids mortifiant, que peuvent amener à condamner les œuvres de Vigny.

A) LA DÉRIVE MAISTRIENNE EN QUESTION

Le cas de Joseph de Maistre, à cet égard, est crucial. En avril 1832, Vigny ajoute à *Stello*, après une première édition, un chapitre sur le penseur contre-révolutionnaire à la suite de celui consacré à Saint-Just, pour montrer comment les extrémismes de tous bords se rejoignent dans la même folie sanglante. Le philosophe réactionnaire réaffirme en effet le bien-fondé de la foi catholique en développant une théorie du salut par le sang qui permet d'interpréter les heures noires de la Révolution comme la manifestation d'une justice providentielle. C'est principalement à cette idée de sacrifice salutaire, y compris d'innocents (qui peuvent « payer

⁶³ « La Prison », v. 35-36, *Poèmes antiques et modernes*, p. 66.

⁶⁴ *Ibid.*, v. 204, p. 70.

⁶⁵ *Ibid.*, v. 257, p. 72.

⁶⁶ Jacques Clémenceau Le Clerc, *L'inspiration biblique dans les Œuvres poétiques d'Alfred de Vigny*, Annemasse, Grandchamp, 1937, p. 78-79.

pour le coupable »⁶⁷), que s'en prend le chapitre XXXII de *Stello*, dont le titre – « Sur la substitution des souffrances expiatoires » – emprunte à la phraséologie maistrienne. Au cours d'une longue diatribe, le Docteur noir refuse notamment à l'homme le droit de « toucher à la vie ! la vie, le feu sacré, le feu trois fois saint, que le Créateur lui seul a le droit de reprendre ! »⁶⁸ Condamnant cette prétention à s'arroger une prérogative divine, il dénonce de même le gauchissement du texte sacré, dont Richelieu, dans *Cinq-Mars*, ne fournit donc pas le seul exemple, ni sans doute le plus dangereux. Comme le mentionne encore le docteur dans *Daphné*⁶⁹, Origène, dès le deuxième siècle, procéda sur sa personne, pour se dégager de la chair, à une « première immolation [...] dont il crut découvrir aussi le principe dans l'Évangile »⁷⁰. Il est ici reproché à Joseph de Maistre de s'inspirer de ce « premier sophisme »⁷¹ et d'encourager l'exploitation partisane de l'Écriture. Un paragraphe donne en effet à entendre les discours que tiennent en substance de nouveaux continuateurs : « L'innocent immolé pour le coupable sauve sa nation ; donc il est juste et bon qu'il soit immolé par elle et pour elle ; et lorsque cela fut, cela fut bien. »⁷² Les réminiscences de formules bibliques et liturgiques⁷³ suggèrent comment des préceptes meurtriers arborent une légitimité sacrée. Les raisons de Joseph de Maistre à engager une telle démarche apparaissent cependant bien faibles : « Et cela pour replâtrer l'édifice démantelé de l'Église romaine et l'organisation démembrée du Moyen Âge ! »⁷⁴ Outre que se trouve ici rappelée la corruption de l'Église décrite dans *Cinq-Mars*, le vocabulaire architectural suggère que la religion est pure construction humaine. En mettant en parallèle paganisme et christianisme, la paraphrase du chapitre III des *Éclaircissements sur les sacrifices* (où l'idéologue affirme que les anciens qui se livraient à cette pratique savaient déjà bien des vérités) peut aussi, dans une autre perspective, annoncer l'idée de *Daphné* selon laquelle le christianisme n'est pas un progrès :

Les anciens croyaient que les dieux accouraient partout où le sang coulait sur les autels ; les premiers docteurs chrétiens crurent que les anges accouraient partout où coulait le sang de la véritable victime.⁷⁵

Enfin, le Docteur noir referme son invective en interpellant, à la manière d'un Agrippa d'Aubigné⁷⁶ les « massacreurs de tous les temps », parmi lesquels se trouvent de nombreux chrétiens, rappelant les heures sanglantes de l'Église :

⁶⁷ *Stello*, chapitre XXXII, *Œuvres complètes*, t. II, p. 615. Désormais, nous mentionnons simplement *Stello*. Voir Joseph de Maistre, *Éclaircissement sur les sacrifices* [1821], *Œuvres*, éd. Pierre Glaudes, Robert Laffont, « Bouquins », 2007, p. 813.

⁶⁸ *Stello*, chapitre XXXII, p. 616. Un des arguments qu'avance Victor Hugo contre la peine de mort la même année, dans sa préface au *Dernier jour d'un condamné* [1829, 1832] n'est pas différent : « Se venger est de l'individu, punir est de Dieu. » (éd. Roger Borderie, Gallimard, « Folio classique », 1970, p. 393).

⁶⁹ *Daphné*, chapitre III, p. 912.

⁷⁰ *Stello*, chapitre XXXII, p. 616.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 617.

⁷³ On pense au « il est juste et bon » de la prière eucharistique, à la formule paulinienne « tout a été créé par lui et pour lui » de l'épître aux Romains (I, 16) et peut-être au récit de la création dans le premier chapitre de la Genèse. Précisons que nous citons la Bible dans la traduction de Lemaître de Sacy (1657-1696, éd. Philippe Sellier, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990), qui était vraisemblablement celle à laquelle se référait Vigny.

⁷⁴ *Stello*, chapitre XXXII, p. 617.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 615.

⁷⁶ L'apostrophe des persécuteurs catholiques est courante dans *Les Tragiques* [1616], éd. F. Lestringant, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995.

Qu'ils viennent de l'Orient et de l'Occident ! Venez en haillons, venez en soutane, venez en cuirasse, venez, tueurs d'un homme et tueurs de cent mille ; depuis la Saint-Barthélemy jusqu'aux septembrisades, de Jacques Clément et de Ravaillac à Louvel, de Des Adrets et Montluc à Marat et Schneider ; venez, vous trouverez ici des amis, mais je n'en serai pas !⁷⁷

Il est donc très clair qu'à travers cette critique de Joseph de Maistre « Vigny se séparait du milieu de poésie royaliste et chrétienne dont il était issu »⁷⁸, comme le signale Paul Bénichou. On ne peut ainsi pas agréer l'affirmation de Marc Citoleux pour qui « [I]oin de reprocher cette doctrine cruelle au Dieu jaloux, [...] il en absout le christianisme »⁷⁹.

Le chapitre XXXII de *Stello* repose en effet sur une ambiguïté fondamentale, que résume la désignation oxymorique « pieux impie »⁸⁰. Si Joseph de Maistre détourne la religion chrétienne, il semble en effet que les textes fondateurs, les dogmes et l'histoire de cette dernière autorisent de telles dérives ; la condamnation du théoricien recouvre donc plus largement celle de la foi qu'il défend avec une ardeur immodérée. C'est notamment ce que suggère l'énumération des sujets de ses livres « sur l'avenir de la France, deviné phase par phase ; sur le gouvernement temporel de la Providence, sur le principe générateur des constitutions, sur le pape, sur les délais de la justice divine et sur l'Inquisition »⁸¹ : l'Inquisition, dont la défense est assurément délicate, tend à jeter une certaine suspicion sur l'ensemble de la liste qu'elle vient fermer. Les citations approximatives que compile ensuite le Docteur noir peuvent de plus engager une mise en cause du péché originel, central dans la pensée maistrienne tout comme dans la théologie chrétienne. Reformulé de façon lapidaire, le raisonnement du deuxième entretien des *Soirées de Saint-Pétersbourg* apparaît ainsi d'une simplicité bien naïve, ce qui peut faire écho à l'inconscience puérile de Saint-Just, raillée au chapitre précédent, et assimiler le dogme de la chute à un sophisme péremptoire mais faible :

Les races sauvages sont dévouées et frappées d'anathème. J'ignore leur crime, ô Seigneur ! mais, puisqu'elles sont malheureuses et insensées, elles sont criminelles et justement punies de quelque faute d'un ancien chef.⁸²

Ce centon des propositions les plus choquantes du philosophe, détachées de leur contexte, pourrait même mettre en cause la bonté et la justice divines : « Le Ciel ne peut être apaisé que par le sang. – L'innocent peut payer pour le coupable. »⁸³ Ainsi, c'est peut-être parce qu'il révèle un scandale plus fondamental que le spectre de Joseph de Maistre semble planer sur de nombreuses œuvres de Vigny. Pour ne citer qu'un exemple, avant de développer tout ce qui éloigne encore le poète de la foi chrétienne, on peut renvoyer à la façon dont Cinq-Mars, après le procès de Loudun, exprime son horreur de Richelieu : « il verse le sang des hommes avec la croix du Rédempteur »⁸⁴.

⁷⁷ *Stello*, chapitre XXXII, p. 617-618.

⁷⁸ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, op.cit., p. 1121.

⁷⁹ M. Citoleux, *Alfred de Vigny : Persistances classiques et affinités étrangères*, op.cit., p. 178.

⁸⁰ *Stello*, chapitre XXXII, p. 616.

⁸¹ *Ibid.*, p. 615.

⁸² *Ibid.*, p. 616. Le comte des *Soirées de Saint-Pétersbourg* [1821] (*Œuvres*, op.cit., p. 489) justifie le péché originel par un raisonnement abstrait qui semble plus aisément recevable : « toute dégradation ne pouvant être qu'une peine, et toute peine supposant un crime, la raison seule se trouve conduite, comme par force au péché originel ».

⁸³ *Stello*, chapitre XXXII, p. 615.

⁸⁴ *Cinq-Mars*, chapitre XI, p. 130.

B) POIDS DU PÉCHÉ ORIGINEL

L'ombre du philosophe contre-révolutionnaire est d'autant plus présente dans l'œuvre de Vigny que celui-ci refuse, comme « tout humanisme [...] depuis un siècle »⁸⁵ le dogme du péché originel, essentiel, on vient de le voir, dans le système maistrien, comme dans l'ensemble de la pensée contre-révolutionnaire. Le poids d'une « divine faute »⁸⁶ est rappelé dans « La Maison du Berger » mais contesté ailleurs. La troisième section de « La Flûte » s'ouvre ainsi sur une réfutation de la thèse selon laquelle « toute déchéance, physique ou intellectuelle, est le châtement d'un crime »⁸⁷ ; condamnant cette lecture forcée d'un épisode de l'évangile de saint Jean⁸⁸, le poète affirme que ceux

Qui nous soufflent aux yeux des bulles de Sophisme,
N'ont découvert un mot par qui fût condamné
L'homme aveugle d'esprit plus que l'aveugle-né.
C'est assez de souffrir sans se juger coupable⁸⁹.

Au chapitre XX de *Cinq-Mars*, qui imagine la présentation par Milton d'extraits du *Paradis perdu*, l'épisode de la Chute est cette fois occulté. Comme le fait remarquer Jean Gillet, Vigny privilégie en effet trois passages – Satan aux enfers, Adam et Ève dans l'Éden et la guerre des Anges – au détriment des scènes et des discours célestes, omettant de surcroît ce qui lie pourtant les épisodes, à savoir le péché et la responsabilité de l'homme⁹⁰. Ce parti-pris est tout à fait révélateur de l'époque romantique, dans le sillage notamment du *Caïn* de Byron⁹¹.

« La Prison », qui comme on l'a vu dénonce l'inanité de la confession à travers la mise en scène d'un cas problématique, met aussi plus largement en cause, par ce biais, le discours chrétien de la faute et de la rédemption, imposant à l'homme d'expié un mal en réalité inhérent à une condition inique dont il n'est en rien responsable. Dans ce poème, la situation délicate à laquelle est confronté le confesseur le conduit, pour faire plier l'impénitent, à gauchir les textes sacrés à la manière d'un Joseph de Maistre. En effet, citer la Bible pour cautionner une vie entière de souffrances⁹² semble relever de la dérive dont le Christ dit l'horreur dans « Le Mont des Oliviers », redoutant

⁸⁵ P. Bénichou, *Le Temps des prophètes, Romantismes français I, op.cit.*, p. 785.

⁸⁶ « La Maison du Berger », v. 47, *Les Destinées, Œuvres complètes*, t. I, p. 120 ; voir aussi v. 227-228, p. 125. Désormais, nous mentionnons simplement *Les Destinées*.

⁸⁷ A. Jarry, note 3 au vers 88 de « La Flute » (*ibid.*, p. 147), p. 1100.

⁸⁸ Évangile de Jean, IX.

⁸⁹ « La Flûte », *op.cit.*, v. 86-89, p. 147.

⁹⁰ Jean Gillet, « Milton et le mot de la fin dans *Cinq-Mars* », *Revue de Littérature Comparée*, janvier-juin 1975, p. 241.

⁹¹ Lord Byron, *Caïn* [Londres, Gray, 1822], traduit en vers français et réfuté dans une suite de remarques philosophiques et critiques par Fabre d'Olivet [Paris, Servier, 1823], Genève-Paris, Slatkine, 1981. Le premier monologue que prononce Caïn et qui suscitera l'apparition de Lucifer présente une série d'objections décisives au dogme de la Chute.

⁹² Voir la référence au livre de Job (XIV, 1) 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." » (« La Prison », *op.cit.*, p. 70).

[...] ceux qui viendront en disant :
"Il est permis pour tous de tuer l'innocent"⁹³.

Les vers 63-64 de « La Prison », qui renvoient au sacrifice de Jésus comme pour justifier les souffrances du moribond, procèdent 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 ?⁹⁴

L'altération du message christique devient patente quand le prêtre énonce une nouvelle Béatitude :

Heureux, trois fois heureux, celui que Dieu corrige !⁹⁵

Alors que le sermon sur la montagne⁹⁶ promet les consolations du « royaume des cieux » aux hommes malheureux et vertueux, le confesseur exalte ici, à travers le verbe *corriger*, un châtement divin injustifié. Insérer la formule épique « trois fois heureux »⁹⁷ pour accentuer cette célébration relève donc d'une rhétorique ridiculement forcée. Comme peut en avertir indirectement l'ouverture du poème, préfigurant aussi le silence auquel va se heurter le religieux⁹⁸, ce dernier procède ici à des « détours savants »⁹⁹ qui conduisent à le condamner.

Il paraît en effet difficile de parler, avec Vera A. Summers, d'une « compassion humaine du prêtre »¹⁰⁰ ; l'on jugera plutôt comme André Jarry que « L'insistance du prêtre pour obtenir du prisonnier une profession de foi et un aveu relève d'une intolérance dogmatique. »¹⁰¹ Bertrand de Margerie voit cependant dans ce poème l'expression d'une hésitation « entre foi catholique et incrédulité »¹⁰², estimant que le confesseur répond au prisonnier de la façon « la plus profonde et la plus acceptable », rejoignant notamment les vues de saint Thomas d'Aquin¹⁰³. On peut toutefois considérer que la droiture du prêtre, si elle est avérée, n'en dénonce que mieux la façon dont l'Église stigmatise l'homme au nom du Ciel. Les recherches d'Élisabeth Germain n'infirmes pas cette interprétation, puisqu'elles montrent comment la catéchèse de la Restauration développait une prédication à base de crainte plus que d'amour, insistant, d'un ton dogmatissant, sur l'obligation et la sanction¹⁰⁴.

⁹³ « Le Mont des Oliviers, v. 61-62, *Les Destinées*, p. 150.

⁹⁴ « La Prison », *op.cit.*, v. 63-64, p. 67.

⁹⁵ *Ibid.*, v. 189, p. 70.

⁹⁶ Évangiles de Matthieu, V, 3-12 et Luc, VI, 20-23.

⁹⁷ Voir notamment Virgile, *Énéide* [1^{er} siècle avant Jésus-Christ], I, v. 96, éd. et trad. de Jacques Perret, revue par R. Lesueur, Paris, Belles lettres, 1995, p. 8.

⁹⁸ Voir le vers 10 : « Ces mots et d'autres cris se taisent sans réponse. » (« La Prison », *op.cit.*, p. 65).

⁹⁹ *Ibid.*, v. 11.

¹⁰⁰ Vera A. Summers, *L'Orientalisme d'Alfred de Vigny* [Paris, Champion, 1930], Genève, Slatkine Reprints, 1976, p. 49.

¹⁰¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 62.

¹⁰² 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.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰⁴ 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.

C) CONDAMNATION DE L'AMOUR

Un tel état des lieux peut expliquer la révolte de Vigny contre une religion de la culpabilité, qui va jusqu'à faire de l'amour un péché. Pour François Germain, c'est même là un sujet de grief majeur : « S'il est une attitude que Vigny n'ait jamais pardonnée au Christianisme, c'est de condamner l'amour comme une faute. »¹⁰⁵ La possibilité d'« amours sans périls et sans pleurs »¹⁰⁶, dont se vante Satan dans « Éloa » est en effet loin de se vérifier. Dans *Quitte pour la peur*, en particulier, la « vie gênée et tourmentée »¹⁰⁷ dont se plaint l'héroïne tend à accuser le christianisme, comme le remarque André Jarry¹⁰⁸. Si les lois de la religion, qui sont aussi celles de la société, conduisent en effet à condamner cette femme adultère, celle-ci n'est pourtant nullement dépravée ou rouée. Abandonnée par son époux dès leur mariage, ce serait en se retrouvant auprès lui qu'elle craindrait d'être infidèle et de manquer à son amant ; en témoigne sa réplique à l'arrivée du duc : « Hélas ! si le chevalier le savait ! »¹⁰⁹ « [B]ien tranquille au fond du cœur »¹¹⁰ au début de la pièce, comme le suppose le docteur Tronchin, la duchesse semble une âme pure, qui craint de « tromper le bon Dieu »¹¹¹ tout en ne demandant qu'à « aimer celui qu[']elle aime »¹¹², avec un polyptote qui traduit bien la simplicité de ses aspirations à un bonheur tout conjugal. Mais alors qu'une didascalie la compare à une Madeleine repentante à la scène 11¹¹³, ce sont bien plutôt les craintes que cultive la religion chrétienne, davantage que le pardon qu'elle pourrait favoriser, que semble figurer le crucifix que le dramaturge n'oublie pas de placer au-dessus du lit. Le fait que l'héroïne lise *Zaïre*¹¹⁴ constitue un autre détail significatif puisque dans cette pièce de Voltaire créée en 1732, comme le résume Christiane Mervaud, « le christianisme s'oppose à l'amour »¹¹⁵.

Le sort de Kitty Bell est encore plus cruel dans *Chatterton*, où le Quaker prédit que si le poète se tue, son hôtesse, qui l'aime sans oser se l'avouer, mourra « sans être en état de grâce et indigne pour l'éternité de paraître devant Dieu »¹¹⁶. Qu'un simple sentiment, fût-il illégitime, encoure un tel châtement donne une image fort cruelle de la religion chrétienne. Dans « Le Déluge », il semble même que l'amour constitue toute la faute des protagonistes. L'ange qui s'est uni à une mortelle ne mentionne en effet pas d'autre interdit quand il raconte :

¹⁰⁵ F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*. *Stello, Daphné*, Paris, Garnier, 1970, p. 224.

¹⁰⁶ « Éloa », v. 438, *Poèmes antiques et modernes*, p. 22.

¹⁰⁷ *Quitte pour la peur*, scène 1, p. 726.

¹⁰⁸ A. Jarry, *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 383.

¹⁰⁹ *Quitte pour la peur*, scène 11, *Œuvres complètes*, t. I, p. 737. Désormais, nous mentionnons simplement *Quitte pour la peur*.

¹¹⁰ *Ibid.*, scène 3, p. 728.

¹¹¹ *Ibid.*, scène 1, p. 726.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, scène 9, p. 734-735 : « elle est à sa toilette, en peignoir, prête à se coucher, ses cheveux à demi poudrés répandus sur son sein, comme ceux d'une Madeleine, en longs flots nommés repentirs ».

¹¹⁴ C'est ce que constate et commente le duc à la scène 11, *ibid.*, p. 740.

¹¹⁵ Christiane Mervaud, article « *Zaïre* », in Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Paris, Bordas, 1994.

¹¹⁶ *Chatterton*, III, 2, p. 797.

J'ai failli, je l'aimais, Dieu punit cet amour¹¹⁷.

De façon tout aussi évidente, Emmanuel et Sara paraissent coupables de s'aimer ; c'est ce que suggère le verbe *oser* qui introduit leur « entretien d'innocence et d'amour »¹¹⁸. Telle est la juste conclusion de Pierre-Georges Castex :

ils sont victimes de leur amour, comme Éloa fut victime de sa pitié : il semble ainsi que les plus purs sentiments éprouvés par la créature humaine soient exposés à la persécution d'un Dieu jaloux.¹¹⁹

D) UNE RELIGION QUI ÉCRASE L'HOMME

Il ne paraît ainsi pas exagéré de considérer que Vigny dénonce une forme d'oppression de la religion chrétienne. Dans « La Prison », plusieurs formulations confirment qu'elle tend à abaisser l'homme. Ainsi, quand le prêtre rappelle que le Christ « a daigné descendre aux misères des hommes »¹²⁰, les termes qu'il emploie trahissent un certain mépris pour une humanité du reste incapable, selon une autre de ses expressions, de s'« élever jusqu'à ce divin Maître »¹²¹. La hiérarchie sous-entendue par les verbes *monter* et *tomber* aux vers 83-84 conduit au même constat :

Et devant cette Croix où Dieu monta pour nous,
Souhaitez avec moi de tomber à genoux.¹²²

Après cette mise en évidence de la dureté que recouvre le discours lénifiant de la foi, l'évocation, au vers 206, des « saints propos du livre qui console »¹²³ apparaît donc essentiellement ironique.

L'humiliation des humains face au divin revêt une dimension tout à fait concrète dans « Moïse ». Le prophète déplore en effet que son peuple baisse les yeux¹²⁴, se voile¹²⁵ ou s'agenouille¹²⁶ en sa présence, le sentant investi du souffle divin. C'est ce que confirment les vers 107-112 en décrivant la prière d'un peuple effrayé, aveuglé, écrasé :

Or, le peuple attendait, et, craignant son courroux,
Priaient sans regarder le mont du Dieu jaloux ;
Car s'il levait les yeux, les flancs noirs du nuage
Roulaient et redoublaient les foudres de l'orage,

¹¹⁷ « Le Déluge », v. 139, *Poèmes antiques et modernes*, p. 36.

¹¹⁸ *Ibid.*, v. 79-80, p. 34.

¹¹⁹ P.-G. Castex, *Alfred de Vigny*, Paris, Hatier, « Connaissance des lettres », 1957, p. 34.

¹²⁰ « La Prison », *op.cit.*, v. 66, p. 67.

¹²¹ *Ibid.*, v. 69.

¹²² *Ibid.*, v. 83-84.

¹²³ *Ibid.*, v. 206, p. 71.

¹²⁴ « Moïse », v. 93, *Poèmes antiques et modernes*, p. 9 : « Et leurs yeux se baissaient devant mes yeux de flamme ».

¹²⁵ *Ibid.*, v. 96 : « Les vierges se voilaient et craignaient de mourir. »

¹²⁶ *Ibid.*, v. 104, p. 10 : « Et, quand j'ouvre les bras, on tombe à mes genoux. »

Et le feu des éclairs, aveuglant les regards,
Enchaînait tous les fronts courbés de toutes parts.¹²⁷

On comprend mieux, si on la rapproche de ce poème, l'analogie du capitaine Renaud dans *Servitude et grandeur militaires* : « Je crus éprouver l'effroi de Moïse, berger, voyant Dieu dans le buisson. Bonaparte m'avait soulevé libre, et quand ses bras me redescendirent doucement sur le pont, ils y laissèrent un esclave de plus. »¹²⁸ La servitude caractérise en premier lieu la relation de l'homme à Dieu.

Il convient aussi de revenir à *Daphné* où, selon Laudyce Rétat, Vigny préfigure Nietzsche en concevant le christianisme comme amollissant¹²⁹ ; le narrateur explique en effet, à propos de la population chrétienne d'Antioche et de Nicomédie, que « son indolence s'était accrue des raisonnements de ses prêtres sur la résignation »¹³⁰. Mais c'est surtout la violente diatribe que Paul de Larisse prononce face aux Barbares qu'il faut citer car elle adjoint à l'idée d'une religion mortifère celles d'obscurantisme, d'intolérance, de cruauté, d'insensibilité... condensant les principaux griefs de l'auteur contre le christianisme :

Venez, maîtres futurs de la terre, qui lui apportez les ténèbres, la nuit et la tristesse ; vous qui êtes voués au culte de la mort et qui portez pour étendard un gibet, que vous prenez pour un flambeau ; vous, les vrais croyants, qui ne doutez pas de ce qui vous est enseigné et qui adorez sans comprendre rien [...]. Venez donc et soyez fiers, apportez, sur le monde que vous allez étouffer, le règne de l'homme qui dit : "[...] Je massacrerai les innocents qui ne croiront pas les mêmes choses que moi, afin de m'asseoir seul et tranquille dans ma chaise curule du ciel. Je dévorerais l'ennui, je dissimulerai mes meilleures amours, j'étoufferai mon cœur, je dessécherais ma chair pour obtenir une place dans le ciel." – Le ciel te donner une place, ô Barbare ! le ciel pour ton âme de boue !¹³¹

Les suites qu'imagine Vigny à ce discours ne font que le justifier puisque les chrétiens lapident l'esclave stoïcien et incendient le temple païen.

E) MISE EN CAUSE DU DOGME

L'audace de *Daphné* ne s'arrête pas là puisque Vigny y rend aussi compte de l'hérésie arienne, refusant l'idée de l'incarnation que le concile de Nicée établira toutefois comme un dogme. L'évêque Aetius proclame en effet que « *le Fils* ne fut qu'une image visible de la perfection invisible »¹³², après que la lecture des textes de saint Jean sur le Verbe fait chair est apparue à Basile comme « la déclaration la plus audacieuse qui jamais ait été faite à la terre au nom du ciel »¹³³. La mise en scène des débuts du christianisme, où la secte arienne ne semble ni minoritaire ni particulièrement déviante, révèle donc le caractère éminemment discutabile

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre III, *Œuvres complètes*, t. II, p. 771. Désormais, nous mentionnons simplement *Servitude et grandeur militaires*.

¹²⁹ Laudyce Rétat, *Religion et imagination religieuse : leurs formes et leurs rapports dans l'œuvre d'Ernest Renan*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 499.

¹³⁰ *Daphné*, première lettre, p. 944.

¹³¹ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 976.

¹³² *Ibid.*, première lettre, p. 942.

¹³³ *Ibid.*, p. 938.

de ce qui sera pourtant appelé à constituer un dogme, par nature incontestable. En cela, Vigny est bien de son siècle, où, selon Frank Paul Bowman, « le débat sur la religion et sur le Christ fut exceptionnellement complexe, riche et large » et où se développèrent des « études sur les origines du christianisme et sur l'école d'Alexandrie » dans lesquelles il était « beaucoup question de l'Incarnation et de la Trinité »¹³⁴.

Dans « Le Mont des Oliviers », c'est du « songe » de Jean-Paul Richter, traduit et diffusé – quoique tronqué – par madame de Staël¹³⁵, que s'inspire en partie le poète qui ne pose cependant pas, comme le souligne Gabrielle Chamarat-Malandin, le problème de « l'existence de Dieu "en soi", mais de son absence effective au monde des hommes et à leur intelligence. »¹³⁶ Tout en restant plus prudent que Nerval, qui compose aussi une série de sonnets sur le même sujet peu après¹³⁷, Vigny interroge toutefois la divinité du Christ et suggère un désaccord entre le « fils » et le « Père », que le vers 131 ne dote pas tous deux d'une majuscule, tout en leur appliquant semblablement l'adjectif « divin »¹³⁸. De même, si Jésus dit avoir « caché le Dieu sous la face du Sage » au vers 48, il semble, dans l'ouverture du poème, « dev[enir] homme »¹³⁹ le temps d'une épreuve difficile, qui lui fait avoir « sur le monde et l'homme une pensée humaine »¹⁴⁰ ; l'expression « Fils de l'Homme »¹⁴¹, au vers 21, peut ainsi s'entendre « comme l'opposé du "Fils de Dieu" », ce qui n'est pas son sens dans le texte biblique, ainsi que l'explique une note d'André Jarry¹⁴². La comparaison que développent les vers 7-8, quant à elle, désacralise plus ouvertement le Messie :

Le front baissé, croisant les deux bras sur sa robe
Comme un voleur de nuit cachant ce qu'il dérobe¹⁴³.

« Le Mont des Oliviers » témoigne ainsi de l'ampleur de la critique religieuse de Vigny, qui ne frappe donc pas seulement l'Église mais aussi la sévérité de la pensée chrétienne, dont il n'hésite pas à remettre en cause des dogmes aussi fondamentaux que le péché originel ou l'incarnation, touchant la personne même du Christ.

¹³⁴ F. P. Bowman, *Le Christ des barricades*, *op.cit.*, p. 37 et 148.

¹³⁵ Germaine de Staël, *De l'Allemagne* [1813], deuxième partie, chapitre XXVIII, éd. Simone Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, t. II, p. 53-55. Comme l'explique F. P. Bowman (*Le Christ des barricades*, *op.cit.*, p. 159), le poète germanique fut fort mécontent de cette traduction qui supprimait sa conclusion et donc sa thèse de l'horreur de l'athéisme ; mais c'est cette version qui resta la plus connue en France.

¹³⁶ G. Chamarat-Malandin, « Le Christ aux Oliviers : Vigny et Nerval », in *Vigny connu, méconnu, inconnu*, *op.cit.*, p. 421.

¹³⁷ Vigny achève son poème en 1839 et le publie dans *La Revue des Deux Mondes* le 1^{er} juin 1843. « Le Christ aux Oliviers » de Gérard de Nerval paraît d'abord dans *L'Artiste*, le 31 mars 1844, puis dans *Les Petits Châteaux de Bohême* [1852] et dans *Les Chimères* [1854]. Jésus y déclare notamment : « Le dieu manque à l'autel, où je suis la victime... » (premier sonnet, v. 13, *Les Filles du Feu, Les Chimères et autres textes*, éd. Michel Brix, Librairie générale française, « Le Livre de poche classique », 1999, p. 105 et 369).

¹³⁸ « Ainsi le divin fils parlait au divin Père. » (« Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 131, p. 152).

¹³⁹ *Ibid.*, v. 27, p. 150.

¹⁴⁰ *Ibid.*, v. 32.

¹⁴¹ *Ibid.*, v. 21, p. 149

¹⁴² A. Jarry, note 2, p. 1106.

¹⁴³ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 7-8, p. 152.

III/ LES CULTES

Vigny ne s'arrête pourtant pas là : toujours dans le sillage des penseurs de son époque, il interroge l'ensemble des religions, les confronte, les montre inscrites dans l'histoire et sonde leur fabrication.

A) PLURALITÉ

La mise en évidence et la confrontation d'une multiplicité de croyances suggèrent un délitement du sens. D'où le raisonnement de Pierre Daniel Huet dans sa *Demonstratio evangelica*, en 1679 :

il n'y a qu'un seul Dieu, il ne peut y avoir qu'une seule religion ; or, le christianisme est la religion du vrai Dieu ; donc toutes les autres religions, ou prétendues telles, ne sont que des déviations et dégénérescences de la seule religion authentique.¹⁴⁴

Georges Gusdorf, qui propose ce résumé, explique encore que, malgré on peu de rigueur, l'ouvrage eut un grand et durable retentissement, engageant le développement d'un comparatisme religieux d'intentions très diverses, et même contradictoires. Ainsi, quoique d'abord approuvé par Bossuet, il inspira le syncrétisme déiste de Court de Gébelin et la « réduction athée de l'ensemble des mythologies et des religions »¹⁴⁵ opérée par Charles Dupuis à la fin du XVIII^e siècle. Edgar Quinet explique en effet : « Si la mythologie des anciens est un christianisme commencé, il faut conclure que le christianisme est une mythologie perfectionnée. »¹⁴⁶ Il n'empêche que la « loi du syncrétisme semble s'imposer à l'ensemble des penseurs et idéologues du romantisme. »¹⁴⁷ Vigny ne fait pas exception, lui pour qui l'abondance des cultes tend en elle-même à les affaiblir.

1. VANITÉ DES CROYANCES MULTIPLES

Défendant l'idée d'une simple médiocrité des terroristes, au chapitre XX de *Stello*, le Docteur noir envisage successivement toutes les explications retorses que ces hommes ont néanmoins suscitées, afin de faire ressortir l'inanité de ces théories et la façon dont elles s'annulent les unes les autres. Évoquant ceux qui « font à ces gens l'honneur de leur supposer

¹⁴⁴ Pierre Daniel Huet, *Demonstratio evangelica* [1679], résumé par G. Gusdorf, *Le Romantisme*, *op.cit.*, t. I, p. 765.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 767-768, à propos de Court de Gébelin, *Le Monde primitif* [1773-1782] et Charles Dupuis, *L'Origine de tous les cultes* [1794-1795].

¹⁴⁶ E. Quinet, « De *La Vie de Jésus* par le docteur Strauss », *op.cit.*, p. 597.

¹⁴⁷ G. Gusdorf, *Le Romantisme*, *op.cit.*, t. I, p. 770.

une doctrine religieuse »¹⁴⁸ après avoir reformulé les hypothèses d'un progressisme excessif, d'une haine absolue de toute trace monarchique ou de valeurs morales profondes, le discoureur, de façon assez iconoclaste, fait donc de la foi une conviction parmi d'autres, autorisant les pires exactions. Au premier rang des systèmes religieux qu'il considère pour finir, avant de mentionner le panthéisme et le christianisme, le Docteur noir cite les athées et les matérialistes, suggérant que toute pensée tranchée dans le domaine métaphysique est assimilable à une croyance. Enfin, si la religion chrétienne semble la plus difficile à accorder avec des actes criminels, l'orateur affirme qu'un dévoiement de la doctrine est toujours possible :

Reste donc le cas fort douteux où ils eussent été chrétiens sincères, et alors la condamnation était réservée pour eux-mêmes, et le salut et l'indulgence pour la victime. À ce compte, il y aurait encore dévouement et service rendu à ses ennemis.¹⁴⁹

Une note d'Alphonse Bouvet explique que Vigny peut ici viser l'interprétation catholique de la Révolution en tant qu'expiation, telle que l'ont formulée Saint-Martin, Ballanche, Lamennais ou Joseph de Maistre¹⁵⁰. Le docteur semble conclure, après cela, à la vanité de tout système de pensée : « Ô paradoxes, que j'aime à vous voir sauter dans le cerveau ! »¹⁵¹ Dans la préface de *Chatterton*, Vigny procède également à une assimilation audacieuse : « Je le répète, la religion et la raison, idées sublimes, sont des idées cependant »¹⁵². Quoique le propos de l'auteur soit ici d'affirmer l'impuissance de considérations purement abstraites face à la force du désespoir, la dépréciation de la religion qui s'exprime n'est pas anodine.

Placées sur le même plan que d'autres modes de pensée, les religions sont de plus – comme on vient aussi de le voir au chapitre XX de *Stello* – confrontées entre elles dans une optique de nivellement qui tend à les égaliser les unes aux autres. L'énumération constitue une façon efficace de suggérer la vanité d'une multiplication des cultes. C'est ce qui ressort de la caractérisation, dans *L'Alméh*, d'une « croyance vague et complaisante qui n'était ni la religion romaine, ni la grecque, ni la cophte, ni l'arménienne, ni le schisme jacobite, ni le surien, ni l'eutichéen, ni le nestorien, ni le sévérien, ni celui des monophysites »¹⁵³. On relève une accumulation similaire dans *Daphné*, à propos de Trivulce :

Il parle beaucoup et à tout propos de la théologie et de toutes les théogonies, cosmogonies et mythologies du monde, depuis le brahmanisme, l'hermétisme égyptien, le bouddhisme, le lamaïsme, jusqu'aux doctrines d'*attractions passionnelles* et de panthéisme¹⁵⁴...

La figure du chiasme peut aussi suggérer, à rebours d'une hiérarchie, une équivalence des cultes. C'est le cas au début d'une phrase de Libanius : « Helléniens ou galiléens, chrétiens ou païens »¹⁵⁵ ; le dédoublement du propos par l'usage de synonymes suggère même l'indifférence des termes utilisés pour désigner les diverses communautés.

¹⁴⁸ *Stello*, chapitre XX, p. 562.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ A. Bouvet, note 1, p. 1503-1504.

¹⁵¹ *Stello*, chapitre XX, p. 562.

¹⁵² *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 756.

¹⁵³ *L'Alméh*, chapitre II, p. 456.

¹⁵⁴ *Daphné*, chapitre III, p. 915.

¹⁵⁵ *Ibid.*, première lettre, p. 965.

2. UN SYNCRÉTISME AMBIGU

Cette impression d'équivalence est justifiée, dans *Daphné*, par l'idée d'un syncrétisme entre christianisme, paganisme et philosophie platonicienne. Libanius demande par exemple : « Diane n'est-elle pas ainsi la Vierge Mère ? »¹⁵⁶ et Basile rapporte avoir retrouvé, tout comme Paul de Larisse, « les préceptes du divin Platon »¹⁵⁷ dans le livre de la Sagesse. Pourtant élevé dans la foi chrétienne, Julien évoque quant à lui « le Soleil-Roi qu'il adora] dès [s]es premiers ans »¹⁵⁸. Peu avant, l'exposé qu'il fait de ses actions « pour sauver l'Empire, que les galiléens et leurs folies ont mis à deux doigts de sa perte »¹⁵⁹ interpelle Jean Chrysostome qui s'écrie : « Par le ciel, qu'ont dit de plus les évêques chrétiens, nos anciens amis ? »¹⁶⁰ Malgré la lutte de l'empereur pour rétablir le paganisme au détriment du christianisme, les deux religions semblent donc adorer le même principe divin et partager des valeurs communes. L'évocation de l'office de Nicomédie suggère de même que le changement amené par le culte chrétien est assez superficiel : des religieux entonnent « un cantique funèbre sur le chant des Euménides poursuivantes d'Eschyle »¹⁶¹, tandis que Basile et Paul les écoutent « derrière une de ces colonnes torsées de marbre vert que Constantin l'Apostat a multipliées à Nicomédie, lorsqu'il fit planter une croix sur l'ancien temple de Cérès-Dêo ».¹⁶² Comme le montre l'attitude inconvenante des fidèles, que nous avons citée et commentée plus haut, Vigny ne présente pas cette parenté entre paganisme et christianisme dans la perspective de certains apologistes de son époque, faisant de l'avènement de la foi chrétienne un véritable progrès de l'humanité¹⁶³. La peinture d'une proximité des cultes semble bien davantage, dans *Daphné*, dénoncer une confusion vidant la foi de son contenu. C'est notamment ce qui ressort, dans la quatrième lettre de Joseph, de la description des chrétiennes d'Antioche, « chargées d'ornements païens et chrétiens, portant dans leurs cheveux la croix d'or et la gerbe de Cérès-Déô, indifféremment mêlées »¹⁶⁴. Chez ces femmes frivoles, les signes religieux ne semblent plus que des parures dont le sens n'importe pas, ce qui justifie l'invective de Paul, dénonçant la confusion des cultes et leur assimilation à un divertissement : « Allez adorer Sérapis et Jésus, et ce soir vos danseurs ! »¹⁶⁵ Même l'éloge de la souplesse intellectuelle de Julien par Basile, qu'on serait tenté de rattacher à un idéal de tolérance, peut aussi suggérer, lors du banquet, la fragilité des positions religieuses, qui semblent interchangeables :

Grégoire et lui parlaient beaucoup et s'entendaient fort bien, étant tous deux Nazaréens, et moi je m'amusais à les embarrasser par des questions difficiles. Alors Julien avec sa finesse

¹⁵⁶ *Daphné*, première lettre, p. 936.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 938.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 961.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 959.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 935.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Voir P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1173, ainsi que Max Milner, « Religions et religion dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval », *Romantisme* n° 50, 1985, p. 46.

¹⁶⁴ *Daphné*, quatrième lettre, p. 975.

¹⁶⁵ *Ibid.*

d'esprit feignait d'abandonner Grégoire pour passer de mon côté, et Grégoire l'embrassait en l'appelant déserteur et en riant.¹⁶⁶

Dans *L'Alméh*, l'idée d'un « culte mixte », d'une « sorte de moyenne proportionnelle [...] entre la religion catholique et celle de Mahomet »¹⁶⁷ semble également problématique. Si le narrateur, en exposant la situation du père Servus Dei dans les ruines de Thèbes au chapitre II, parle de « conversion de part et d'autre » et de « mutuels sacrifices »¹⁶⁸, ce n'est pas sans quelques précautions de présentation¹⁶⁹ bien justifiées. Il concède en effet que les missionnaires « furent obligés d'atténuer étrangement la rigueur des maximes du catholicisme », ce dont ils « demandaient sans doute pardon à Dieu dans leur cœur »¹⁷⁰ ; les concessions faites semblent donc relever de la compromission. L'expression « sainte contrebande »¹⁷¹ peut souligner le caractère illicite de cette démarche, tout autant que ses intentions pieuses. De plus, cet équilibre ne semble pas tant le fruit d'une entente que d'un rapport de force ; c'est ce dont témoigne le verbe *obliger*, déjà cité et explicité ensuite sans équivoque : « ils avaient affaire à de rudes et superstitieux néophytes, qui les placèrent souvent dans l'alternative de faire céder leurs principes, ou d'être livrés aux mamelouks »¹⁷². Le choix offert aux chrétiens a toutes les apparences d'une impasse, comme l'expriment dans cette phrase la fonction d'objet revêtue par le pronom personnel qui les désigne ainsi que la tournure passive du dernier verbe. Essentiellement pragmatique, l'accord entre les deux confessions est donc bien précaire ; c'est encore ce que montre l'image d'un « point d'intersection, vacillant et indéterminé, montant ou descendant selon la circonstance, et selon que la fortune de la mission haussait ou baissait dans l'opinion. »¹⁷³ Dans ces circonstances, l'amère déconvenue de Servus Dei, au chapitre IV, n'est guère surprenante. Sollicité pour célébrer un mariage, le père organise une cérémonie durant laquelle on lui dérobe un reliquaire et qui se réduit finalement, pour les Bédouins, à présenter une jeune cavale comme issue de la « jument du Prophète »¹⁷⁴. Le commentaire du narrateur révèle que les apparences du syncrétisme ne traduisent pas un désir de communion religieuse mais recouvrent en fait un âpre conflit entre puissances rivales :

Le pauvre père n'eut pas de peine à reconnaître là une de ces insolences perfides, si communes aux Arabes dans leurs relations avec les chiens de chrétiens, et n'étant pas le plus fort, il n'osa rien dire.¹⁷⁵

C'est donc l'échec d'un rapprochement des cultes que dessine finalement *L'Alméh* tel qu'il s'achève là et comme le suggérait déjà l'épigraphe du chapitre II, tirée du Coran : « *Au nom de Dieu, clément et miséricordieux. Ô infidèles idolâtres ! je n'adore pas ce que vous adorez, et vous n'adorez pas ce que j'adore.* »¹⁷⁶ À la différence de l'effet de symétrie relevé dans

¹⁶⁶ *Ibid.*, première lettre, p. 945-946.

¹⁶⁷ *L'Alméh*, chapitre II, p. 456.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ « On peut donc dire », « en ce sens que », « c'était comme », « cette sorte de »... *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, chapitre IV, p. 486.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, chapitre II, p. 454

Daphné entre païens et chrétiens, la figure du chiasme exprime ici, paradoxalement, l'opposition irréductible de deux camps malgré une même ferveur.

3. DIVISION DE L'ÉGLISE EN SECTES

Dans *Daphné*, les conflits font rage au sein même du christianisme, ce qui suggère que la vérité en est mal assurée et que l'Église qui a finalement émergé n'était guère qu'une secte parmi d'autres. Par son incompréhension, le narrateur juif révèle la complexité des divisions qui déchirent ainsi ce jeune culte : croisant un homme creusant la tombe d'un « valentinien [...] tué par les ariens », il ne s'arrête cependant « pas plus longtemps pour demander ce que c'était qu'un valentinien »¹⁷⁷, invoquant l'heure tardive, mais suggérant aussi la vanité de ces distinctions. À Nicomédie, l'évêque qui proclame que la doctrine d'Arius l'emporte sur toutes les autres engage une énumération qui convainc surtout d'un éclatement funeste de la foi chrétienne :

Où sont les sabelliens, comme Athanase, avec leur substance unique ? Les trithéistes avec leurs trois esprits, et les docètes qui nient la nature humaine du Fils et ne font de lui qu'un fantôme ? Les gnostiques ont en vain produit cinquante sectes, les basilidiens, les valentiniens et les marcionites sont vaincus aussi bien qu'eux.¹⁷⁸

Libanius donne l'impression que cette liste pourrait se prolonger à l'infini en évoquant, par la suite, d'autres noms : « les ariens, les novatiens, les donatistes et autres »¹⁷⁹ ; l'interruption du décompte suggère une impossible clôture et une lassitude. Basile, lui, développe une image frappante, originale et polémique en assimilant les disputes chrétiennes au fléau du Déluge :

regardant cet ancien Empire s'écrouler, nous étions comme les habitants d'une grande ville inondée qui se réfugient sur une montagne voisine et regardent l'eau, en apparence peu redoutable, s'élever par degrés et emporter lentement et par débris épars, tantôt un pont utile, tantôt une statue héroïque, ici un aqueduc, là un théâtre, bientôt le toit d'une maison et peu après celui d'un temple.¹⁸⁰

On est loin de la défense, proposée par Chateaubriand¹⁸¹, des débats hérétiques des premiers siècles du christianisme comme vecteur d'éveil spirituel, sans s'acheminer non plus vers le déisme du souper de *Zadig*¹⁸². C'est un effet proprement destructeur que met en avant la nouvelle, comme le montre encore la déploration touchante de Libanius :

Voyez s'il y a jamais eu plus triste spectacle que ce qui s'est passé parmi les chrétiens. À peine coule la source, qu'ils y jettent le poison. Les martyrs criaient en mourant : "Jésus est Dieu !" et voilà les évêques qui crient plus haut : "Il est homme !" et, au milieu de leurs deux

¹⁷⁷ *Daphné*, première lettre, p. 925.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 941-942.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 962.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 943.

¹⁸¹ F.-R. de Chateaubriand, *Études historiques* [1831], 5^e étude, 2^e partie, *Œuvres choisies*, Paris, Lévy, 1872, t. II, p. 117-118.

¹⁸² Voltaire, *Zadig* [1747], chapitre XII, *Romans et contes*, éd. Jacques Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

cents sectes, ne savent plus ce qu'ils font, ce qu'ils disent, ce qu'ils pensent. Ils ont noyé toutes leurs croyances dans toutes les corruptions.¹⁸³

La juxtaposition des déclarations contraires des martyrs et des évêques suggère un sacrifice inutile des premiers, une perte précoce de l'intégrité d'une foi originelle pourtant vive. C'est ainsi, plus largement, l'exposition des croyances à l'érosion du temps qui est mise en évidence.

B) SOUMISSION AU DEVENIR

Les religions ne peuvent en effet pas plus prétendre à la permanence qu'à l'unicité d'une vérité révélée. Benjamin Constant avance cette thèse dans *De la religion, considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, en 1824 : « L'idée, ou plutôt le sentiment, de la Divinité a existé dans tous les temps. Mais sa conception a été subordonnée à tout ce qui coexistait à chaque époque. »¹⁸⁴ Théodore Jouffroy la développe dans un article publié dans *Le Globe* l'année suivante (quoique composé dès 1823) : « Comment les dogmes finissent »¹⁸⁵. Pour Georges Gusdorf,

Cette loi du dépérissement et du renouvellement des formes et des formules définit la perspective maîtresse du romantisme comme philosophie de la culture, selon le grand axe de l'historicisme.¹⁸⁶

Dans *L'Alméh*, elle ressort de l'évocation des « cultes qui règnent dans l'Orient, débris épars du christianisme qui survivent à sa chute comme les débris des temples au pied des mosquées »¹⁸⁷ : une comparaison établit un lien clair entre le décor de ruines de l'ancienne Thèbes et une loi du déclin à laquelle n'échappent pas les croyances. La description des « magnifiques demeures » où s'est établi le missionnaire le confirme peu après :

elles portaient et portent encore les traces de tous les cultes qui furent en honneur dans l'Égypte : les chrétiens de la première Église de la Thébaidé avaient élevé une chapelle dans la cour du grand temple ; les musulmans en firent depuis une mosquée, après l'avoir purifiée avec de l'eau de rose, mais le temps renversa bientôt ce faible édifice avec ses croix et ses croissants au pied des ruines impérissables qui l'entouraient comme des fortifications¹⁸⁸.

Se succédant seulement, les religions semblent vainement prétendre à s'imposer, quand ne l'emporte au final que l'usure du temps, dont les « traces » paraissent seules « impérissables ». Un tel tableau est lourd de remises en cause, que résume bien François Germain : « *L'Alméh* conteste les prétentions du Christianisme en le situant dans l'Histoire. Il est une religion parmi d'autres, incertaine de ses convictions, contaminée par des croyances

¹⁸³ *Daphné*, première lettre, p. 964.

¹⁸⁴ Benjamin Constant, *De la religion, considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, Bruxelles, De Mat, 1824, note 1, p. 159.

¹⁸⁵ Théodore Jouffroy, « Comment les dogmes finissent » [1825], *Mélanges philosophiques*, Paris, Ladrangé, 1838, p. 3-27.

¹⁸⁶ G. Gusdorf, *Le Romantisme*, *op.cit.*, t. I, p. 789.

¹⁸⁷ *L'Alméh*, chapitre II, p. 456.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 457-458.

voisines »¹⁸⁹. Michel Cambien relève aussi que l'œuvre traite « de la mort des civilisations » et explique son inachèvement en remarquant que *Daphné* aborde finalement le même sujet, quand « *Servitude et grandeur militaires* aura décrit la carrière de Bonaparte », dont l'arrivée semble imminente dans le troisième chapitre. Il conclut : « *L'Alméh* aura ainsi été achevé en d'autres romans et sa remise en chantier sera devenue inutile. »¹⁹⁰ Pour André Jarry, la composition de cet ouvrage est interrompue, en premier lieu, du fait de « la sollicitation de l'écrivain par Shakespeare »¹⁹¹.

C'est en prenant pour cadre le IV^e siècle, où la religion officielle nouvellement promue par Constantin fut cependant remise en cause par son neveu, que *Daphné* peint « l'instant transitoire et incertain qui caractérise la succession des religions »¹⁹², pour reprendre les termes de Cécile Matthey à propos d'« Hérodiad »¹⁹³. En racontant la fin de l'empereur Julien, Vigny met en évidence le déclin et l'émergence des cultes, pris dans un processus historique de devenir. Loin d'idéaliser les débuts du christianisme, on l'a vu, il en montre plutôt la confusion, résumée par ces mots prêtés à Jean Chrysostome : « il me semble que nous sommes tous perdus »¹⁹⁴. Comme l'illustreront également les *Trois Contes* de Flaubert, l'insertion d'un épisode d'histoire ancienne dans un dispositif narratif plus large confirme la soumission de la religion à l'usure du temps¹⁹⁵. Le récit qui encadre les quatre lettres de Joseph montre en effet comment le christianisme, promis à un bel avenir par les invasions barbares, semble proche de la fin avec le sac de l'archevêché en 1831, sommet d'anticléricalisme¹⁹⁶. Vigny, analyse ainsi Michel Despland, « a assimilé les perspectives ouvertes par les historiens des religions ; la place du christianisme dans l'histoire mondiale est relativisée. »¹⁹⁷ Annie Prassoloff souligne quant à elle que le romancier engage « [v]ingt-cinq ans avant Renan » l'« évaluation de civilisations et de religions qu'il sait mortelles »¹⁹⁸.

Cette menace de mort ne ressort pas seulement, dans le récit cadre, de la dévastation de Saint-Germain-l'Auxerrois, mais aussi de descriptions révélatrices d'un mal de longue date. La sœur grise qui veille sur Trivulce offre ainsi, malgré son jeune âge, l'image d'une religion

¹⁸⁹ F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*, op.cit., p. 216.

¹⁹⁰ Michel Cambien, *Les Systèmes conflictuels dans l'œuvre d'Alfred de Vigny*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1980, p. 310-311.

¹⁹¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 229.

¹⁹² Cécile Matthey, « Fertilité de la pierre dans *Hérodiad* de Flaubert », *Romantisme* n° 127, 2005, p. 87.

¹⁹³ Gustave Flaubert, « Hérodiad », *Trois Contes* [1877], éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1999.

¹⁹⁴ *Daphné*, p. 930.

¹⁹⁵ Les *Trois Contes* constituent en effet une histoire en acte des manières de conter, en confrontant l'époque de l'hagiographie – dont « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », pour ainsi dire minée de l'intérieur, dénonce les pièges – aux temps – anciens dans « Hérodiad », modernes dans « Un cœur simple » – où la religion chrétienne n'était pas encore, ou n'est plus, primordiale. Pour un rapprochement plus précis des nouvelles de Vigny et Flaubert, voir notre article, « Naissances du christianisme dans *Daphné* et *Hérodiad* », dans les actes du congrès de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes « Les religions du XIX^e siècle », publiés sous la direction de Sophie Guermès et Bertrand Marchal en septembre 2011 (http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Hautbout.pdf).

¹⁹⁶ Voir Michel Winock, *Les Voix de la liberté. Les écrivains engagés au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001, p. 132-133.

¹⁹⁷ Michel Despland, « Une forme pour le libre examen de la croyance : trois œuvres en prose d'Alfred de Vigny », *Studies in religion*, 1988, volume 4, p. 434.

¹⁹⁸ Annie Prassoloff, édition de *Stello. Daphné*, Gallimard, « Folio », 1986, p. 21.

moribonde. Outre qu'il semble couvert de « chapelets à tête de mort »¹⁹⁹, son habit est en effet présenté comme une enveloppe étouffante, morbide :

Sa taille assez élégante était surchargée de vêtements et comme emmaillottée dans les pesants habits de l'ordre, et un œil attentif eût aisément deviné des formes hardies, fermes et saines sous les plis raides de la bure et de la flanelle grossière, lourde et d'odeur tiède et malade.²⁰⁰

Mais c'est surtout la description du grand crucifix de Trivulce qui retient l'attention dans ces pages d'introduction. De manière significative, l'objet apparaît d'emblée comme un accessoire funèbre, « dont bien des religieux avaient sans doute baisé les pieds en mourant »²⁰¹ ; il semble également révélateur que ce soient des ecclésiastiques dont la mort est envisagée. De surcroît, le Christ est désigné, ainsi d'ailleurs que dans le poème « Paris »²⁰², comme un « cadavre »²⁰³. On notera certes que plusieurs éléments sont ceux du crucifix de l'époque, tel qu'en rend compte Frank Paul Bowman : « sur une croix d'ébène, un corps d'ivoire amaigri et torturé, dans la position "janséniste" – genoux pliés, tête penchée, bras étendus verticalement –, Jésus de souffrance et de douleur »²⁰⁴. Toutefois, Vigny dépeint la « décrépitude effroyable »²⁰⁵ de l'objet lui-même, comme en témoigne d'emblée le verbe « vieillissait », relayé par une série de participes passés exprimant la dégradation : « fendue », « brisées », « perdu »²⁰⁶. Surtout, il imagine plusieurs détails lourds de sens : « La plaie de son côté s'était largement agrandie et découvrait une plaie sans cœur et sans entrailles. [...] La tête bleuâtre, abattue et sans auréole, était comme cachée »²⁰⁷ ; comment mieux suggérer la vacuité et la perte de valeur sacrée de ce symbole religieux ? Le constat, quelques lignes au-dessus, semble encore plus explicite, à travers la comparaison de l'éponge et de la lance aux « ornements d'un meuble inutile »²⁰⁸ ; c'est tout le matérialisme d'une époque sans foi qui se trouve résumé ici. La réaction de Stello qui, en voyant surtout l'homme dans ce Christ, renvoie pourtant à l'interrogation sur la divinité de Jésus évoquée plus haut, n'est peut-être pas plus sacrilège. Ce crucifix souffre de plus d'être placé en regard de la statue de Julien, qui paraît, elle, pleine de vie : « La chair semblait palpiter, les yeux pensaient et voyaient, et quelle pensée, quel souffle les animait ! »²⁰⁹ Cette sculpture représente pourtant l'empereur percé d'un javelot dont le narrateur souligne que « l'extrémité [...] portait, au lieu de plumes, la forme d'une croix »²¹⁰ ; nouvelle manière, en insinuant que l'apostat fut tué par des chrétiens, de présenter leur religion comme mortifère. Les lignes sur lesquelles s'arrête l'œuvre achèvent de suggérer le christianisme comme mort à son tour. L'expression « *Tout est consommé* »²¹¹, empruntée à la Passion de saint Jean²¹², ne renvoie pas ici à

¹⁹⁹ *Daphné*, chapitre I, p. 902.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 903.

²⁰¹ *Ibid.*, « Le Christ et l'Antéchrist », p. 915.

²⁰² « Paris », v. 109, *Poèmes antiques et modernes*, p. 108.

²⁰³ *Daphné*, « Le Christ et l'Antéchrist », p. 915.

²⁰⁴ F.-P. Bowman, *Le Christ des barricades, op.cit.*, p. 71.

²⁰⁵ *Daphné*, chapitre III, p. 916.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 915.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 916.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 915.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 917.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, « Fin de "Daphné" », p. 980.

²¹² Évangile de Jean, XIX, 30.

l'accomplissement d'une rédemption mais marque plutôt le terme d'une agonie, sans perspective de régénération. Cette idée d'une fin du christianisme est confirmée par la mention de Luther et Voltaire, dans lesquels il faut sans doute voir ses fossoyeurs, et dont les deux noms esquissent un résumé saisissant du déclin de l'Église.

De façon audacieuse, Vigny évoque même cette usure des religions dans l'ouverture du « Déluge », où il peint pourtant le monde dans son « enfance »²¹³ :

Trente religions avaient eu leurs prophètes,
Leurs martyrs, leurs combats, leurs gloires, leurs défaites,
Leur temps d'indifférence et leur siècle d'oubli²¹⁴.

Ces trois vers condensent une sorte de cycle complet d'émergence, de triomphe, et de décadence, dont le chiffre « trente » suggère assez la récurrence. Citons enfin « La Dryade » qui évoque, après sa disparition, une de « ces Déesses fragiles »²¹⁵ soumises au cycle naturel de « la naissance et [de] la mort »²¹⁶.

C) UNE DUPERIE

Dans ses carnets, en 1861, Vigny explique le déclin de la foi que connaît son époque de la façon suivante : « Les Divinités passent du Temple au Musée. [...] La race humaine se refroidit en ce qui touche le surnaturel. Elle a fini par comprendre que sa *Pensée* est la *créatrice* des mondes invisibles. »²¹⁷ C'est aussi ce que suggèrent plusieurs de ses œuvres.

1. FABRIQUE DU SACRÉ

Ainsi dans *L'Alméh*, le missionnaire se livre à un travail de peinture qui illustre la multiplicité confuse de cultes éphémères et qui suggère de surcroît que ces derniers sont bien davantage le fruit d'une création humaine que d'une révélation divine. En dotant Osiris d'une auréole et d'une croix, au moyen d'une seule peinture ocre, le père entend figurer un saint Jean, s'inspirant des « pieux frères de la primitive Église, qui n'ont eu qu'à ajouter une robe [aux] images profanes d'Isis [...] pour en faire une représentation assez passable de la sainte Mère de Dieu »²¹⁸. Lisa Springstub éclaire la maladresse d'une telle démarche :

Servus Dei rend au Dieu païen qu'il voudrait anéantir le symbole de sa divinité.
Inconsciemment, il rend son propre travail grotesque. De plus, la demi-lune, ou le croissant

²¹³ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 18, p. 32

²¹⁴ *Ibid.*, v. 25-27.

²¹⁵ « La Dryade », v. 5, *Poèmes antiques et modernes*, p. 52.

²¹⁶ *Ibid.*, v. 8.

²¹⁷ *Journal*, p. 1361 (février 1861).

²¹⁸ *L'Alméh*, chapitre II, p. 461.

de lune, est un symbole important de l'islam, donc de la religion que le jésuite voudrait remplacer par la religion chrétienne.²¹⁹

En outre, cette pratique peut figurer une confection humaine des dieux, voire leur réduction à des représentations imaginaires.

Le procès d'Urbain Grandier dans *Cinq-Mars* donne à voir un surnaturel mensonger : l'abbé Quillet évoque ainsi des « démons de fabrique humaine » et de « prétendus exorcistes »²²⁰ ; mais cette mystification est si grossière qu'elle n'illustre guère que l'infamie des juges. De même, la comédie des terroristes dans *Stello* dénonce avant tout leur folie : « Robespierre et Saint-Just menaient la machine roulante : l'un la traînait en jouant le grand prêtre, l'autre la poussait en jouant le prophète apocalyptique »²²¹.

La réflexion sur la constitution du sacré est plus profonde dans *Daphné*. En témoigne cette intervention de Joseph, revendiquant en quelque sorte pour son peuple la propriété intellectuelle du livre de la Sagesse :

Ce livre est notre ouvrage, et nous autres Juifs d'Alexandrie, l'avons vu sortir de l'école de nos thérapeutes. Ils l'écrivirent en grec, jamais Salomon n'en fut l'auteur, et l'original hébreu ne s'est jamais vu. Cette sagesse est celle de nos esséniens.²²²

Ce commentaire évoque presque celui d'un philologue, remettant en cause l'idée commune d'une rédaction quasi miraculeuse de la Bible par des personnages mythiques. Dans la quatrième lettre, c'est cette fois à la doctrine évhémériste que fait penser la déclaration de Paul, certes sciemment provocatrice à l'encontre des chrétiens : « Apollon, Apollon ; Soleil-Roi, tu as reçu Julien parmi les Dieux, à la droite de Marc-Aurèle ! »²²³ Dans *L'Alméh*, la transfiguration du mystérieux interprète s'opère presque de son vivant : « le caractère grave et la multitude des connaissances de l'Européen lui avaient acquis, dès son arrivée, une vénération presque superstitieuse de la part des cheiks et de tout le pays »²²⁴. Le commentaire du narrateur désamorce bien sûr cette nouvelle illusion.

2. LE SYMBOLISME RELIGIEUX

Davantage que la théorie d'une divinisation des hommes, Libanius développe, dans *Daphné*, celle du caractère symbolique des religions, que Vigny emprunte vraisemblablement aux réflexions de son siècle. Le maître grec est très clair quand il expose à Julien la lucidité des helléniens qui lui obéissent :

Un secret instinct les avertit que tu as, pour les figures célestes que tu rêves, cette sorte d'affection que peut avoir un peintre pour le tableau qu'il a fait [...], mais que tu n'as pas

²¹⁹ Lisa Springstub, *En Égypte avec Vigny. Le roman inachevé L'Alméh*, Scènes du désert, Peter Lang, 2007, p. 152.

²²⁰ *Cinq-Mars*, chapitre III, p. 47.

²²¹ *Stello*, chapitre XX, p. 559.

²²² *Daphné*, première lettre, p. 937.

²²³ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 974.

²²⁴ *L'Alméh*, chapitre II, p. 463.

plus que nous, pour ces symboles, cet amour sincère [...]. Ils pensent que les dieux sont usés, que nous n'y croyons plus, et que leurs noms sont pour nous des idées de destinée, de justice, de force, de vertu, que nous voulons leur rendre sensibles.²²⁵

Ces lignes évoquent fortement la *Symbolique* de Georg Friedrich Creuzer, éditée en Allemagne de 1810 à 1812, traduite en français et enrichie par J. D. Guigniaut de 1825 à 1851 avec un considérable succès²²⁶. Le philologue comparatiste développe l'hypothèse que les mythes sont le développement d'une sorte de panthéisme primitif, à l'origine de tout sentiment religieux ; le polythéisme lui-même « n'est qu'une élaboration ultérieure de ce fond original, ensuite dispersé à travers une succession de mythologies diversifiées »²²⁷.

Dans cette perspective, Libanius parle du « culte extérieur des Dieux »²²⁸, pour évoquer des rites qu'il juge superficiels, et utilise un terme beaucoup plus abstrait pour renvoyer à un principe divin dont les différentes théologies ne rendent compte que de façon imagée : « l'Essence, l'Essence véritable, autour de laquelle est la vraie science »²²⁹. De façon logique, il ne conçoit pas les principes moraux prônés par les religions comme émanant d'une entité divine ; il les désigne comme « tout ce qu'ont imaginé les hommes jusqu'à ce jour pour tâcher de se rendre meilleurs »²³⁰. Peut-être la fin de la dernière lettre, où Joseph rapporte avoir tenté d'« accoutumer [les Barbares] à [sa] monnaie hébraïque, préférablement à celle des Romains »²³¹, achève-t-elle d'illustrer la nature des religions qui, comme les monnaies, ne sont guère que des symboles qui se concurrencent en s'équivalant pourtant.

3. ILLUSION DE LA FOI

Cette théorie du symbolisme religieux s'accompagne, dans le discours de Libanius, d'une mise en évidence des illusions d'une foi exaltée, inculquée dès l'enfance et exacerbée par le développement de la sensibilité. Quand le maître explique à Jean la nature des sentiments religieux de Julien, il multiplie en effet les expressions renvoyant à une croyance trompeuse, comme nous le soulignons dans la citation suivante :

ne crois pas que ce soit sans effort qu'une âme comme la sienne puisse rompre ce nœud dont les religions entourent et pressent notre **enfance**. Les prestiges merveilleux des cultes, qui sont excellents pour soulever de terre les âmes vulgaires, ont cela de fatal aux plus grandes âmes qu'elles les emportent trop haut. À l'âge où les **rêves** et les **désirs** s'échappent de nos esprits avec tous les amours et s'élèvent au ciel aussi naturellement que le parfum des plantes, on prend en **passion** telle merveille, enseignée au **berceau**, on la craint et on l'adore ; et selon la force de son **imagination**, on ne cesse de **doubler** sa grandeur et ses beautés et de l'entourer des **magiques peintures de son délire**, jusqu'au moment où le rayon

²²⁵ *Daphné*, première lettre, p. 963.

²²⁶ D'après P. Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française* [1969], Paris, Armand Colin, 1998, p. 56.

²²⁷ P. Macherey, *À quoi pense la littérature ?*, *op.cit.*, p. 158. Voir aussi Anny Detalle, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 33.

²²⁸ *Daphné*, quatrième lettre, p. 973.

²²⁹ *Ibid.*, première lettre, p. 949.

²³⁰ *Ibid.*, p. 966.

²³¹ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 977.

de la vraie lumière écarte **les vapeurs éblouissantes et trompeuses**. Julien a cru tout voir et **n'a vu qu'à demi** parce qu'il est trop dominé par sa **mystique exaltation**.²³²

La longue phrase centrale qui retrace l'évolution de la foi montre un lent développement, d'abord entretenu par des aspirations non maîtrisées – occupant une fonction de sujet – puis par une dynamique imaginaire rendant l'homme artisan de ses propres illusions, avant un dessillement assez brutal, relégué dans l'ultime proposition, que l'adjectif *trompeuses* referme sur une note clairement négative. Sans doute peut-on entendre un écho de cet exposé dans le passage descriptif qui suit l'échange entre Libanius et Jean, avant l'arrivée de Julien : « Toutes les étoiles éclairaient le ciel par de si larges feux qu'il nous semblait que nous étions placés au milieu d'elles. »²³³ L'impression, à l'évidence fautive, d'avoir atteint le ciel, semble renvoyer à l'illusion mystique analysée par le philosophe.

Mais c'est surtout l'évocation de l'exaltation religieuse de Julien à Nicomédie, telle que la rapporte Basile de Césarée quelques pages plus tôt, qui illustre l'idée d'une foi aveuglante. De façon intéressante, Basile n'assène pas un jugement abrupt mais livre un récit qui montre l'ambiguïté du sentiment religieux du jeune Julien, faisant hésiter entre véritable communion avec le divin et exaltation illusoire. La narration a d'abord la simplicité d'un constat. Le neveu de Constantin est montré « ardent dans sa piété » ; une certaine impulsivité est trahie par le geste de « se jet[er] à genoux sur le bord de la chair » ; l'intensité du recueillement entraîne une coupure d'avec l'assistance : « Il parut pénétré d'une adoration profonde et il oublia longtemps l'assemblée qui le regardait avec curiosité »²³⁴. Libanius interrompt ensuite le compte rendu pour réprover un sourire de Jean qu'il juge vraisemblablement sceptique, empêchant cependant, par cette coupure, que l'exaltation ne se communique à l'auditoire. Le récit qui reprend évoque à nouveau la piété de Julien, qui revêt toutefois un caractère quasi surnaturel : Basile parle d'« une ferveur si grande qu'il semblait prêt à s'enlever au ciel »²³⁵. Pour peu qu'on y prête attention, la mention d'« un rayon échappé des voûtes du temple »²³⁶ et qui vient toucher les yeux de Julien interroge également : ce trait de lumière donne-t-il l'impression d'une présence divine en aveuglant ou provient-il d'une source céleste ? Toujours est-il que le lien du personnage à l'enfance est ensuite mis en évidence, sans insistance péjorative toutefois : « quelque chose de naïf et de pur était visible à tous »²³⁷. En revanche, les hypothèses qui suivent traduisent la difficulté à rendre compte d'une exaltation dont les causes restent invisibles aux spectateurs de la scène :

le demi-sourire du berceau errait entre ses lèvres entrouvertes et ses dents qui frémissaient comme s'il eût répondu, tout bas, à une déesse maternelle qui lui parlait, ou comme si ce prince enfant eût reçu quelques gouttes d'un lait invisible et divin que son extase paraissait lui faire goûter.²³⁸

²³² *Ibid.*, première lettre, p. 948. Nous soulignons.

²³³ *Ibid.*, p. 949.

²³⁴ *Ibid.*, p. 936.

²³⁵ *Ibid.*, p. 937.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

On remarquera aussi l'emploi d'un verbe modalisateur²³⁹ (*paraître*), qui accentue le degré d'incertitude des interprétations avancées par le narrateur. La métamorphose décrite ensuite n'est pas moins équivoque :

Son teint, blanc comme celui d'une femme, s'était animé tout à coup et enflammé comme le visage des jeunes filles à qui l'on arrache le voile, son front large était humide et renvoyait près de lui, sur la colonne, un peu de la clarté pure du rayon d'en haut.²⁴⁰

Si l'on peut songer à une transfiguration miraculeuse, les comparaisons utilisées, en introduisant l'isotopie de la féminité, sont également susceptibles d'insinuer une idée de faiblesse. Après l'intervention de Joseph sur le livre de la Sagesse, qu'on a citée plus haut et qui crée une nouvelle interruption, le récit de Basile se referme sur des mises en cause plus claires de l'état de Julien, qui lit un texte de saint Jean « comme dans la fièvre », variant le débit de ses paroles « sans raison »²⁴¹. L'écart entre l'attitude du protagoniste et les perceptions des spectateurs est ensuite plus nettement exprimé qu'à la page précédente : Julien est décrit « comme écoutant quelque chose qu'on n'entendait pas et qu'il paraissait entendre »²⁴². Un nouveau verbe modalisateur sera aussi utilisé : « Il **semblait** avoir une vue claire, précise et radieuse de la Divinité »²⁴³. L'isotopie de l'enfance et de la féminité fait également retour, à travers des images franchement audacieuses, créant un rapprochement suspect entre extase sacrée et profane : « ses blonds cheveux et son front étaient humectés de je ne sais quelle chaleur pareille à celle des femmes enivrées par l'amour. »²⁴⁴ Enfin, la coordination montrant Julien « plein de son rêve et de sa vue céleste »²⁴⁵ achève de mettre en doute la réalité de cette dernière.

IV/ DIEU

Cette mise à mal de la foi témoigne bien sûr d'une crise de confiance dans le divin. Toutefois, c'est bien moins l'existence de Dieu que remet en cause Vigny que sa sollicitude pour les hommes.

²³⁹ Dans le dictionnaire édité par Catherine Détrie, Paul Siblot et Bertrand Verine, *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique* (Paris, Champion, 2001), les modalisateurs sont définis comme des termes, syntagmes ou propositions remplissant l'une des fonctions suivantes : spécifier les conditions de réalisation d'un procès (son caractère nécessaire, probable...), expliciter le point de vue du locuteur sur son énoncé, affecter une phrase d'une valeur modale supplémentaire.

²⁴⁰ *Daphné*, première lettre, p. 937.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 938.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.* Nous soulignons.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 939.

A) UN DIEU EN RETRAIT

On serait tenté d'appliquer à son œuvre l'expression de « Dieu caché », mise en avant par Lucien Glodmann dans son étude sur Racine et Pascal²⁴⁶, si la perspective de l'écrivain romantique n'était pas aussi éloignée de la foi chrétienne, comme les pages qui précèdent en rendent déjà largement compte. C'est une impression de révolte qui ressort de l'évocation insistante, sous la plume de Vigny, d'une sphère divine inaccessible et de prières sans effet, conduisant à un soupçon d'indifférence qui rappellerait davantage les conceptions d'Épicure.

1. DES CIEUX INACCESSIBLES

On trouve au premier chant d'« Éloa » un exposé des différents « degrés » composant l'« Éther »²⁴⁷, commandé par une logique de descente et de dégradation. En dehors de la

Coupole de saphirs qu'emplit la Trinité²⁴⁸,

il est en effet écrit qu'on « trouve un air moins pur »²⁴⁹, qui ne semble cependant pas aussi terrible que « le chaos et la nuit inconnue »²⁵⁰. Il n'est donc guère étonnant que

Les anges, de ces lieux, redoutent les passages.²⁵¹

De façon similaire, le poème « Les Destinées » révèle une bipartition de l'univers en hautes sphères, où les entités divines communiquent et prennent des décisions, et sphères inférieures, où l'humanité attend de connaître son sort dans un silence anxieux. Alors que les hommes ne peuvent que relever un « front pâle et flétri »²⁵² pour tenter de se libérer du joug pesant des « froides Déités »²⁵³, celles-ci maîtrisent l'espace de façon incomparable : elles peuvent monter se ranger autour du Seigneur pour ensuite fondre à nouveau sur leurs proies dans un macabre fracas :

On entendit venir la sombre Légion
Et retomber les pieds des femmes inflexibles,
Comme sur nos caveaux tombe un cercueil de plomb.²⁵⁴

²⁴⁶ Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1959. Pour un rapprochement de Vigny et Pascal, voir Charles G. Hill, « Vigny and Pascal », *Publications of the Modern Language Association of America*, septembre 1958, p. 533-537.

²⁴⁷ « Éloa », *op.cit.*, v. 227, p. 16.

²⁴⁸ *Ibid.*, v. 230.

²⁴⁹ *Ibid.*, v. 231.

²⁵⁰ *Ibid.*, v. 240, p. 17.

²⁵¹ *Ibid.*, v. 272.

²⁵² « Les Destinées », v. 29, *Les Destinées*, p. 116.

²⁵³ *Ibid.*, v. 7, p. 115.

²⁵⁴ *Ibid.*, v. 97-99, p. 118.

André Jarry remarque ainsi que « le mouvement général du poème : montée, puis redescende, des Destinées, prend le contre-pied du schéma du Salut »²⁵⁵. On retrouve aussi dans « Le Mont des Oliviers » l'idée d'un retrait hautain du divin, dont la puissance paraît du reste menaçante. C'est ce que connotent les verbes du vers 75 :

Quand les Dieux veulent bien s'abattre sur les mondes²⁵⁶.

Il faut aussi souligner les suggestions peu orthodoxes des pluriels : celui appliqué au substantif *Dieu* fait entendre des résonances polythéistes ; le second rappelle la théorie de l'infinité des « mondes », qui valut à Giordano Bruno d'être brûlé comme hérétique. De la même façon, les vers 235 et 236 d'« Éloa » évoquent « nos soleils » et « nos sphères »²⁵⁷, comme pour mieux marquer le refus d'une conception chrétienne de l'univers.

2. PRIÈRES SANS SUITE

D'avantage que la représentation d'un univers hiérarchisé reléguant l'homme dans une position d'infériorité misérable, le motif d'une prière inentendue revient fréquemment, dans l'ensemble de l'œuvre de Vigny, pour dénoncer une déréliction douloureuse. C'est bien sûr « Le Mont des Oliviers » qui le développe d'une façon particulièrement frappante. La première section reprend en effet le schéma ternaire des évangiles de Matthieu et de Marc²⁵⁸, à la différence notable que ce ne sont pas seulement les apôtres endormis mais aussi Dieu que Jésus interpelle en vain, avant de prononcer, dans la deuxième section, une longue prière qui restera à nouveau sans suite. Alain et Arlette Michel expliquent que Vigny livre là une vision hétérodoxe²⁵⁹ de l'épisode biblique :

le récit évangélique implique l'idée d'une solidarité tacite du Père et du Fils dans leur dessein commun (et douloureux pour tous deux) de rédemption universelle. Chez Vigny au contraire le silence de Dieu est le signe de son indifférence à la souffrance du Christ et de l'humanité.²⁶⁰

Vera A. Summers souligne aussi comment Vigny noircit la tristesse des Évangiles « en passant sous silence même le moindre détail qui pût alléger le pessimisme de cette scène »²⁶¹. Le poète ne suit en effet pas le texte de Luc²⁶² qui mentionne la venue d'un ange ; il y fait pourtant allusion aux vers 22-25, comme pour mieux marquer le pessimisme de sa version des faits :

Comme un pasteur d'Égypte il cherche au firmament

²⁵⁵ A. Jarry, *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 881.

²⁵⁶ « Le Mont des Oliviers », op.cit., v. 75, p. 151.

²⁵⁷ « Éloa », op.cit., v. 235 et 236, p. 16.

²⁵⁸ Matthieu, XXVI, 36-46 ; Marc, XIV, 32-42.

²⁵⁹ Voir F.-P. Bowman : « J'utilise le terme d'"orthodoxe" non pour évoquer l'Église d'Orient, mais pour désigner ceux qui prétendaient (et croyaient) adhérer à la foi, aux dogmes et à la discipline de l'Église catholique romaine d'alors. » (*Le Christ des barricades*, op.cit., p. 9). Nous employons l'adjectif *hétérodoxe* pour caractériser ce qui s'oppose à la droiture définie ici par le chercheur.

²⁶⁰ A. et A. Michel, *La Littérature française et la connaissance de Dieu*, op.cit., p. 1353.

²⁶¹ V. A. Summers, *L'Orientalisme d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 166.

²⁶² Luc, XXII, 43.

Si l'Ange ne luit pas au fond de quelque étoile.
Mais un nuage en deuil s'étend comme le voile
D'une veuve et ses plis entourent le désert.²⁶³

Ces vers ménagent un contraste frappant entre l'espoir pourtant modeste de discerner une présence angélique lointaine et la vision sinistre qu'exprime une image macabre, suggestivement étendue par un enjambement. La strophe finale du « Silence » – ajoutée en 1862, soit près de vingt ans après la publication du poème dans la *Revue des Deux Mondes* – livre une récapitulation amère des fautes dont Dieu s'est rendu coupable dans l'épisode qui vient d'être rapporté :

Muet, aveugle et sourd au cri des Créatures,
Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté²⁶⁴...

L'antéposition de la série d'adjectifs les place en dehors du système hypothétique introduit par la conjonction *si*, de sorte que l'inertie divine apparaît comme une vérité incontestable. Cette dernière est de plus rendue impardonnable par une allitération en [R] particulièrement marquée qui donne en quelque sorte à entendre le « cri » pourtant resté sans réponse. Le poète confère enfin un caractère emblématique à l'abandon du Christ au Mont des Oliviers, en opérant un élargissement à travers le pluriel « Créatures » et le pronom *nous*.

De fait, les prières sans suite sont nombreuses dans la poésie de Vigny où, de façon éminemment révélatrice, plusieurs héros s'adressent au Ciel en de longs monologues qui ne cèdent jamais la place au dialogue ; c'est non seulement le cas de Jésus, mais aussi de Samson et même de Moïse, pourtant présenté comme parlant à Dieu « face à face »²⁶⁵. Dans « Paris », également, Lamennais est réduit au soliloque :

Il se frappe en disant : *Lamma Sabacthani*.
[...]
– Rien... Le corps du Dieu ploie aux mains du dernier homme,
[...]
Rien. Il n'ouvrira pas son oreille endormie
Aux lamentations du nouveau Jérémie²⁶⁶.

Même si l'on peut deviner une certaine vanité dans la posture de messie ou de prophète attribuée au personnage, on sent aussi une rancœur certaine contre la divinité dans l'emploi du pronom *rien* qui, bien en valeur au début des vers 107 et 111, contraste fortement avec l'élan de la supplique qui précède. C'est de façon plus complexe que la dernière section de « La Prison » met en scène une prière vaine. Malgré l'inutilité de ses démarches pieuses, que suggère notamment la rime opposant les participes *béni* et *banni*²⁶⁷, le prêtre prononce une prière qui est en fait un centon de formules issues principalement de psaumes. L'angoisse d'une absence d'espoir tend toutefois à y remplacer la célébration de la justice divine, objet de la plupart des textes cités. Le dénouement pessimiste qui suit ne contredit pas les suggestions de ce jeu de découpage. Citons enfin les vers 163-164 du « Déluge » :

²⁶³ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 22-25, p. 149.

²⁶⁴ *Ibid.*, v. 145-146, p. 153. Il convient de préciser, à la suite d'André Jarry (*Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 719) que « les manuscrits de Vigny écrivent toujours "ciel" avec une minuscule – à laquelle, systématiquement, les typographes substituent une majuscule ».

²⁶⁵ « Moïse », *op.cit.*, v. 46, p. 8.

²⁶⁶ « Paris », *op.cit.*, v. 98-112, p. 108.

²⁶⁷ « La Prison », *op.cit.*, v. 275 et 276, p. 73.

Le Tonnerre grondait ; et tous deux à genoux
S'écrièrent alors : « Ô Seigneur, jugez-nous ! »

Le grondement du tonnerre menace de rendre inaudible la prière des deux innocents, à moins qu'il ne constitue le seul langage d'un Ciel insensible.

Cette détresse particulièrement émouvante des innocents se retrouve dans *Chatterton*, où Kitty Bell émet une plainte à laquelle la pureté de son âme confère un poids singulier :

Ô Seigneur, mon Dieu ! vous que je prie sans cesse, vous savez si j'ai voulu le tuer ! mais je vous parle et je ne sais si vous m'entendez. Je vous ouvre mon cœur, et vous ne me dites pas que vous y lisez. – Et si votre regard y a lu, comment savoir si vous n'êtes pas mécontent !²⁶⁸

Si l'apostrophe de la jeune femme reste tout à fait pieuse, elle enrichit néanmoins le motif d'un Dieu impitoyablement sourd et silencieux d'une nouvelle occurrence. L'exclamation du jeune héros de *Cinq-Mars* face au père Joseph est sans doute encore plus lourde de conséquences, puisqu'elle tend à cautionner le système athée que ce dernier vient de développer : « – Grand Dieu ! l'entends-tu ? » s'écria Cinq-Mars, se levant et étendant ses bras vers le ciel. »²⁶⁹ Ici comme ailleurs, cette interpellation ne rencontre aucun écho.

3. SOUPÇONS D'INDIFFÉRENCE

Une telle réplique n'affirme pas l'inertie divine mais la suggère peut-être d'autant plus efficacement : restant implicite, le soupçon échappe à la contradiction, tout en revêtant la force d'une évidence. De nombreuses scènes, dans *Cinq-Mars*, fonctionnent de façon similaire. Ainsi, quand il explique en quoi le procès d'Urbain Grandier pour exorcisme est truqué, l'abbé Quillet exprime son indignation dans une parenthèse qui pourrait bien mettre en cause l'absence de justice divine : « Laubardemont, impassible, faisait (sans être foudroyé !) le signe de la croix. »²⁷⁰ La punition du juge pose également question à la fin du chapitre XXII (« L'Orage ») où l'homme laisse mourir son fils dans un abîme de glace après lui avoir pourtant fait croire qu'il le sauverait s'il récupérait le traité avec l'Espagne. L'épisode s'achève ainsi dans un chaos tant naturel que moral : « les hommes groupés autour d'un cadavre et d'un scélérat, dans la cabane à demi brisée, se taisaient glacés par l'horreur, et craignaient que Dieu ne vînt à diriger la foudre. »²⁷¹ L'extrait d'une lettre de Guy Patin figure en note à la suite de cette dernière phrase : « Il vécut et mourut avec des brigands. Ne voilà-t-il pas une punition divine dans la famille de ce juge, pour expier en quelque façon la mort cruelle et impitoyable de ce pauvre Grandier, dont le sang crie vengeance ? »²⁷² Plus qu'il n'utilise ce document comme témoignage d'une justice transcendante, Vigny met peut-être à distance l'interprétation assurée de ce qui, pour lui, reste incertain. Outre que ce discours extérieur est cantonné à la périphérie de la narration, il ne semble pas pouvoir s'accorder avec

²⁶⁸ *Chatterton*, II, 4, p. 787.

²⁶⁹ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 303.

²⁷⁰ *Ibid.*, chapitre III, p. 46.

²⁷¹ *Ibid.*, chapitre XXII, p. 267.

²⁷² *Ibid.*

elle. L'épistolier considère en effet la fin ignominieuse du fils de Laubardemont comme un châtement pour ce dernier ; or Vigny imagine ici un infanticide qui ferait du juge, si l'on suivait la logique de Patin, l'agent de la vengeance divine censée le frapper. Il semble qu'il y ait là une bizarrerie, qui tend sans doute à invalider la perspective édifiante que le récit se refuse à prendre en charge.

Au chapitre IV, c'est une citation de la *Divine Comédie* placée en exergue qui, en mettant en avant le spectacle de la justice divine offert au poète italien au seuil des limbes, semble appeler, rétrospectivement, à en constater l'absence lors du « Procès » de Grandier : « Ô vengeance de Dieu, combien tu dois être redoutable à quiconque va lire ceci, qui se manifesta sous mes yeux ! »²⁷³ Prétendant agir au nom de Dieu, les juges de Loudun ne convainquent guère que de la mystification qu'ils orchestrent. En effet, quand Houmain déclare : « tandis que le ciel s'expliquait ainsi miraculeusement par ses saints interprètes, une autre lumière nous est venue tout à l'heure »²⁷⁴, il ne fait que maquiller les manipulations opérées pour prouver la culpabilité d'Urbain. L'épisode dénonce ainsi des mascarades qui exploitent et salissent la religion. Mais peut-être la citation liminaire invite-t-elle à mettre en cause la foi elle-même puisque, contrairement à ce qu'elle pouvait laisser attendre, le récit n'envisage pour l'heure aucun châtement des imposteurs. De plus, le caractère grotesque des supercheries semble rejaillir sur des éléments qui appartiennent pourtant à la religion chrétienne : c'est le cas du « pacte [...] avec Lucifer »²⁷⁵ et des légions de démons²⁷⁶.

Au chapitre XII, Richelieu se livre à une manipulation du divin qui semble plus complexe. Il prononce, dans un moment de solitude, des paroles qui paraissent traduire la vérité noire de ses ambitions : « Bientôt le roi succombera sous la lente maladie qui le consume ; je serai régent alors, je serai roi de France moi-même ; [...] je détruirai sans retour les races orgueilleuses de ce pays »²⁷⁷. Sa faiblesse physique le conduit cependant à s'interrompre et à s'interroger sur les motivations de son action ; l'idée de Dieu l'amène à reconnaître son impiété : « Quel nom !... je n'ai pas marché avec lui, il a tout vu... »²⁷⁸ Cet aveu paraît ensuite déclencher une peur religieuse : « Vous retrouverai-je encore ailleurs... divinité et supplice ? »²⁷⁹ Le cardinal prononce alors une prière paradoxale, qu'on est réduit à expliquer par une tentative de s'aveugler soi-même : procédant d'une crainte de Dieu, son discours ne saurait en contredire l'existence ; il semble cependant trompeur, ce qui s'avère pourtant vain quand on considère l'omniscience divine. Le ministre tente de contredire les évidences en avançant l'idée qu'un regard supérieur peut amener un jugement neuf : « Je semblerai méchant aux hommes ; mais toi, juge suprême, me verras-tu ainsi ? Non ; tu sais que c'est le pouvoir sans borne qui rend la créature coupable envers la créature »²⁸⁰ Il faut noter l'audace de Richelieu qui, faisant les questions et les réponses, semble substituer sa parole à celle de Dieu. Néanmoins, c'est aussi le silence divin que peut mettre en cause cette

²⁷³ *Ibid.*, chapitre IV, p. 49.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 52.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 51.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁷⁷ *Ibid.*, chapitre XII, p. 137.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 138.

scène, montrant comment l'absence de justice transcendante risque d'autoriser le règne du mal. La fin de ce monologue fait toutefois entendre une suggestion plus troublante : « Si j'osais rompre avec l'homme et me donner à Dieu, l'échelle de Jacob descendrait encore dans mes songes ! »²⁸¹ Voulant croire à son possible rachat, Richelieu esquisse un mouvement de contrition et se présente comme un élu du Seigneur ; ce discours peut toujours sembler stratégique mais il n'exclut peut-être pas une réelle connivence, encore plus révoltante, entre Dieu et l'exécrable personnage.

C'est aussi l'expression d'une foi naïve, en plusieurs endroits de *Cinq-Mars*, qui incite à dénoncer, à rebours, une illusion. L'avocat de Grandier témoigne ainsi d'un excès de confiance quand il déclare, suite au repentir des religieuses qui ont faussement fait croire à leur possession par le démon : « Le ciel s'est armé pour lui en les appelant au repentir et au dévouement, le ciel achèvera son ouvrage. »²⁸² L'erreur est encore plus patente de l'homme qui, croyant encore pouvoir arracher le « martyr » aux flammes, à la fin du chapitre V, affirme en vain : « voyez-vous, Dieu ne veut pas qu'il meure »²⁸³. Le roi lui-même est clairement victime du leurre de Richelieu quand il commente la demande du ministre d'un retour en grâce de la reine mère : « C'est vraiment une idée qui lui est venue d'en haut [...] La protection de la sainte Vierge est visible pour le royaume. »²⁸⁴ Il semble évident que l'inanité de ces professions de foi finit par nuire à la confiance qu'elles expriment. Le décalage avec la réalité qui les caractérise est plus clairement exprimé par cet échange entre de Thou et Olivier, à la fin du chapitre X :

Voilà les cours et la vie ; mais le vrai juge est en haut, que l'on n'aveugle pas.
– Cela ne nous empêchera pas de nous faire tuer demain s'il le faut²⁸⁵.

La croyance en un Dieu qui semble le seul garant de la vérité se heurte à une considération terre-à-terre qui, sans nier cette affirmation, met cependant en doute l'espoir courant d'une protection céleste de la moindre entreprise humaine.

Les esquisses de « Suzanne », assez bien avancées autour de 1821, mais finalement abandonnées par Vigny, font entendre, par la bouche des deux vieillards qui surprennent la jeune femme au bain, des accusations bien plus claires contre un Dieu indifférent :

La terre ne voit pas, et le faible souffrant
N'a jamais attendri le ciel indifférent.
En vain tu traîneras, suppliante, alarmée,
Ton innocence en pleurs contre nous deux armée ;
En vain ton désespoir à ses pieds abattu
Jetterait au Dieu sourd les cris de la vertu,
Devant le peuple entier pâlera ton excuse,
Si notre témoignage en gémissant l'accuse.
Pour ton Dieu, que sait-il de ce qu'on fait ici ?
Son regard par lui-même est toujours obscurci :
Caché sous le manteau d'un dédaigneux nuage,
Voilant aux chérubins son rapide passage,

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*, chapitre V, p. 59.

²⁸³ *Ibid.*, p. 66.

²⁸⁴ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 103.

²⁸⁵ *Ibid.*, chapitre X, p. 125.

Il va d'un pôle à l'autre et marche dans ses cieux
Sans que jusqu'à la terre il abaisse ses yeux.²⁸⁶

Michel Cambien commente :

Les propos des vieillards, quoique voués à l'opprobre, sont présentés avec une complaisance d'autant plus ambiguë qu'ils évoquent des motifs que nous savons devoir retrouver dans *Moïse, Eloa, Le Déluge* et *Le Mont des Oliviers*. [...] Cette complexité explique peut-être l'abandon du travail entrepris²⁸⁷.

André Jarry fait aussi remarquer : « En dehors de Suzanne, les personnages des vieillards ont seuls atteint un certain degré d'élaboration. Il est symptomatique que Vigny n'ait pu mener à bien ni le portrait du "sauveur", ni l'épisode du "salut". »²⁸⁸ Ce n'est donc pas nécessairement parce que Vigny aurait désavoué cette tirade qu'il n'a pas achevé le poème, mais peut-être plutôt parce qu'il n'a pas trouvé à les intégrer dans un ensemble édifiant.

B) UN DIEU CRUEL

Suggérer l'inertie de Dieu sans mettre en cause son existence traduit sans doute une certaine prudence mais peut paradoxalement conduire à une conclusion d'une noirceur encore plus radicale : celle d'un Dieu cruel. L'évocation de l'exécution d'André Chénier, dans *Stello*, incite à ce glissement interprétatif. D'emblée, l'ouverture de la troisième histoire lie responsabilités humaine et divine, inaction et consentement : « L'an de Terreur frappait horriblement et lentement au gré de la terre et du ciel, qui l'écoutaient en silence. »²⁸⁹ Mais c'est surtout le chapitre XXXV qui met en cause la responsabilité divine dans la mise à mort que va regarder le Docteur noir depuis sa fenêtre. Avant de rentrer chez lui et de s'y retrouver piégé, il constate : « Le soleil était voilé comme par un commencement d'orage. »²⁹⁰ Vigny pourrait ici évoquer une présence divine en renvoyant à l'obscurité qui se fit au moment de la mort du Christ²⁹¹ ; mais rien n'est encore explicite. Le conteur se fait plus précis quand il évoque la lente progression vers la guillotine de la charrette des condamnés, contrariée par la résistance du peuple :

Dans l'exaltation où m'élevait cette grande vue, il me semblait que le ciel et la terre y étaient acteurs. De temps à autre venait du nuage un petit éclair, comme un signal. La face noire des Tuileries devenait rouge et sanglante, les deux grands carrés d'arbres se renversaient en arrière comme ayant horreur. Alors le peuple gémissait ; et après sa grande voix, celle du nuage reprenait et roulait tristement.²⁹²

L'invitation à faire une lecture métaphysique de l'épisode se précise mais reste tout de même nuancée puisque la première phrase traduit clairement une impression subjective ; le ciel, du

²⁸⁶ Ensemble suivi en vers, « Suzanne », v. 213-226, *L'Atelier du poète, Œuvres complètes*, t. I, p. 267-268.

²⁸⁷ M. Cambien, *op.cit.*, p. 50.

²⁸⁸ A. Jarry, présentation du poème « Le Bain », *Œuvres complètes*, t. I, p. 976.

²⁸⁹ *Stello*, chapitre XX, p. 558.

²⁹⁰ *Ibid.*, chapitre XXXV, p. 632.

²⁹¹ Évangiles de Matthieu, XXVII, 45 ; Marc, XV, 33 ; Luc, XXXIII, 44.

²⁹² *Stello*, chapitre XXXV, p. 634.

reste, peut encore être évoqué dans son sens physique. On remarque toutefois un accord étonnant entre le bruit du peuple et celui du nuage, comme si ce dernier était pourvu de sentiments, ainsi que le suggère d'ailleurs l'adverbe *tristement*. Le Docteur noir formule enfin une attente qui ne prête guère à l'équivoque : « je regardais si le ciel ne ferait pas quelque chose »²⁹³ ; comme le confirme la prière qui suit, c'est un secours divin qu'attend le personnage. Après cet espoir d'un miracle, le dénouement calamiteux de la scène inspire des réflexions amères. Les paragraphes qui suivent la supplique de l'observateur impuissant apparaissent – du fait de la logique narrative tendant à confondre succession chronologique et lien causal – comme la résultante de ce qui précède. La charrette continuant d'avancer, c'est ainsi le sentiment d'une inertie divine qui surgit. La pluie qui tombe peu après et disperse, avec le peuple de Paris, les dernières chances de salut pour les condamnés semble alors la réponse d'un Dieu cruel aux espoirs humains, à moins que ce phénomène naturel ne tende à ramener le mot *ciel* à un sens concret, sans perspective de transcendance. Telle semble bien être la seule marge d'interprétation que ménage en définitive ce chapitre : si Dieu existe, il ne peut être que mauvais.

Cette dernière hypothèse ressort de nombreux poèmes de Vigny, en particulier quand il choisit d'y raconter les histoires les plus choquantes de la Bible. C'est le cas du sacrifice de la fille de Jephthé qui constitue pourtant une exception, comme l'indique le *Dictionnaire culturel de la Bible* : « Curieusement, le narrateur ne semble pas condamner ce sacrifice humain, acte pourtant totalement proscrit par la Loi »²⁹⁴. Surtout, Vigny ne rappelle pas le vœu que le conquérant fait inconsidérément à Yahvé, dans le livre des Juges, de lui offrir en holocauste la première personne qui viendra à sa rencontre après sa victoire contre les Ammonites²⁹⁵. Cette « démotivation »²⁹⁶, pour reprendre le terme de Gérard Genette, fait ainsi de l'obligation sacrificielle le symbole de l'arbitraire divin. On ne saurait donc mieux dire que François Germain pour qui Vigny maîtrise « l'art voltairien de faire parler les faits »²⁹⁷. Le poète imagine de plus que Jephthé prononce un discours de révolte qui rejette sur Dieu l'entière faute de cette exigence inconcevable :

Seigneur, vous êtes bien le Dieu de la vengeance :
En échange du crime il vous faut l'innocence.
C'est la vapeur du sang qui plaît au Dieu jaloux !
Je lui dois une hostie, ô ma fille ! et c'est vous !²⁹⁸

À nouveau, ces vers font entendre des accents maistriens, qui ne semblent pas tant contredire la loi du Père que le message du Christ. C'est pourquoi Jephthé se détourne de Dieu, qu'il apostrophe d'abord, avant d'en parler à la troisième personne comme d'un tiers, ce qui marque bien le refus vigoureux de sa loi. Ce poème contient ainsi des charges aussi lourdes qu'explicites, dont la critique a bien pris la mesure. Vera A. Summers explique notamment : « S'il a humanisé le caractère de Jephthé, il a représenté Jéhovah encore plus impitoyable qu'il

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Danielle Fouilloux, Anne Langlois, Alice Le Moigné, Françoise Spiess, Madeleine Thibault, Renée Trébuchon, *Dictionnaire culturel de la Bible*, Nathan, « Cerf », 1999, article « Jephthé ».

²⁹⁵ Livre des Juges, XI, 30-31.

²⁹⁶ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 462.

²⁹⁷ F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 445.

²⁹⁸ « La Fille de Jephthé », v. 51-54, *Poèmes antiques et modernes*, p. 43.

ne paraît dans la Bible »²⁹⁹ ; Fernande Bartfeld ne dit pas autre chose en commentant le parti de Vigny de « noircir le Créateur au profit de la créature »³⁰⁰.

La réécriture du « Déluge » en fait également un fléau révoltant. L'analyse d'Anne-Marie Pelletier explicite le biais choisi par Vigny pour traiter le sujet : « le poème évacue totalement la manière proprement biblique d'envisager le mal, l'innocence de l'homme et la justice de Dieu, pour rouvrir le procès intenté par la philosophie du XVIII^e siècle. »³⁰¹ La singularité de ce choix est aussi éclairée par les travaux de Marie Blain-Pinel qui rapporte notamment que Bernardin de Saint-Pierre et Chateaubriand insistent, à propos de ce même épisode, sur la justice divine, justifiée par le péché de l'homme³⁰². André Jarry note quant à lui que chez Vigny « [u]n mythe du renouvellement, ouvert sur l'avenir, est devenu un récit nostalgique, fermé sur le passé. »³⁰³ Il précise aussi que l'épigraphe « affiche le travail de subversion que le poème opère sur le texte biblique »³⁰⁴. En effet, sortie de son contexte, la question d'Abraham – « Sera-t-il dit que vous fassiez mourir le juste avec le méchant ? »³⁰⁵ – devient rhétorique, alors que dans le texte de la Genèse, Dieu garantit au Père des croyants qu'il épargnera Sodome s'il y trouve des justes.

Tout au long du poème, on relève de nombreux contrastes qui suggèrent l'absence de discernement de la justice divine. La tournure « Et cependant »³⁰⁶, au vers 37, introduit ainsi, après l'évocation d'une corruption humaine généralisée, la présentation de deux innocents dont la pureté fait exception, mais qui seront tout de même frappés par le désastre. Vigny s'inspire ici de l'« extension »³⁰⁷ que Salomon Gessner apporte au récit biblique en imaginant les dernières paroles de deux amants bientôt emportés par les flots, dans un « Tableau du Déluge » qui influencera durablement les représentations picturales de l'épisode³⁰⁸. À la différence du poète suisse, toutefois, il n'a de cesse de dénoncer l'injustice de ce drame individuel. La conjonction de coordination *mais* ouvre ainsi le vers 89 pour venir contredire l'espoir, exprimé au vers précédent, de « toucher, s'il se peut, le Seigneur irrité »³⁰⁹ ; la structure hypothétique de ce vers 88 trahissait à vrai dire déjà l'insensibilité prévisible de Dieu. Le dénouement achève de mettre en évidence un scandale en soulignant une dernière fois l'innocence de la « vierge » et de l'« orphelin »³¹⁰ qui vont périr. L'image du lis connote

²⁹⁹ V. A. Summers, *L'Orientalisme d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 46.

³⁰⁰ Fernande Bartfeld, *Vigny et la figure de Moïse*, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1968, p. 22.

³⁰¹ Anne-Marie Pelletier, « La Bible de Vigny : le destin d'un livre », in Marie-Christine Gomez-Géraud et Henriette Levillain (dir.), *Les Modèles de la création littéraire*, *Littérales* n° 5, 1989, p. 133.

³⁰² Marie Blain-Pinel, *La Mer, miroir d'infini. La métaphore maritime dans la poésie romantique*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2003, p. 44.

³⁰³ A. Jarry, *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 282.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ « Le Déluge », *op.cit.*, p. 32 ; voir Genèse, XVIII, 23-33.

³⁰⁶ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 37, p. 33.

³⁰⁷ G. Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 364.

³⁰⁸ Salomon Gessner, « Tableau du Déluge », trad. Huber [1762], *Œuvres*, t. II, Paris, Renouard, 1799, p. 207-214. Sylvie Wuhrmann explique : « Tandis que les artistes, depuis la Renaissance, rendaient l'universalité du déluge par la représentation d'une foule, ils préféreront désormais signifier la perte de l'humanité par la mort d'un couple, ou d'une famille, présentés comme les ultimes survivants de l'inondation ; au récit d'un malheur collectif se substitue celui d'un drame individuel. » (« Les Amours des filles des hommes et des fils de Dieu : l'énigme des causes du déluge », in *Visions du Déluge. De la Renaissance au XIX^{ème} siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2006, p. 106.)

³⁰⁹ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 88 et 89, p. 34.

³¹⁰ *Ibid.*, v. 308, p. 41.

leur pureté, s'il en était encore besoin³¹¹. Surtout, les protagonistes réitèrent, dans leurs dernières paroles, l'expression d'une foi qui ne leur permettra pourtant pas d'être sauvés :

- Sans doute après la mort nous serons réunis.
- Venez, ange du ciel, et prêtez-lui vos ailes !
- Recevez-la, mon Père, aux voûtes éternelles !³¹²

Le sort injuste des deux amants se veut révélateur de l'aveuglement du châtement divin. Une affirmation d'Emmanuel, au vers 112, donne l'impression que le fléau n'est pas tant la conséquence d'une faute que d'une décision prise de toute éternité :

Le temps qu'a reçu l'homme est aujourd'hui passé.³¹³

L'arbitraire divin est aussi suggéré quand le fils de Noé déclare à Sara, au vers 158, sans plus d'explication :

Tout va périr demain, si ce n'est ma famille.³¹⁴

L'omission de la présentation du patriarche qui seul « trouva grâce devant le Seigneur », « homme juste et parfait au milieu des hommes de son temps »³¹⁵, constitue un nouveau cas de démotivation, comme dans « La Fille de Jephté ». Comme pour mieux refuser cette exception scandaleuse qui place certaines personnes au-dessus des autres, le poète dédaigne de surcroît d'inclure les passagers de l'arche parmi les membres de la communauté humaine quand il constate, au vers 327 :

Ce fut le dernier cri du dernier des humains.³¹⁶

C'est aussi le bouleversement de l'ordre naturel, quoique initialement loué, qui symbolise, dans la deuxième partie du poème, la confusion que porte la catastrophe, frappant ce qui ne méritait pas de l'être. Les vers consacrés à l'océan suggèrent même un véritable entrain dans la destruction :

Des vengeances de Dieu l'immense exécuteur,
L'Océan apparut. Bouillonnant et superbe,
Entraînant les forêts comme le sable et l'herbe,
De la plaine inondée envahissant le fond,
Il se couche en vainqueur dans le désert profond,
Apportant avec lui comme de grands trophées
Les débris inconnus des villes étouffées,
Et là, bientôt plus calme en son accroissement,
Semble dans ses travaux s'arrêter un moment,
Et se plaire à mêler, à briser sur son onde
Les membres arrachés au cadavre du monde.³¹⁷

Il faut d'emblée noter le choix du substantif *vengeance*, quand on serait en droit d'attendre celui de *justice*. Le soupçon d'une volonté divine essentiellement cruelle ne va faire ensuite que se préciser. La longueur de la phrase suivante accompagne l'idée d'un élan destructeur,

³¹¹ *Ibid.*, v. 314.

³¹² *Ibid.*, v. 324-326.

³¹³ *Ibid.*, v. 112, p. 35.

³¹⁴ *Ibid.*, v. 158, p. 36.

³¹⁵ Genèse, VI, 8-9.

³¹⁶ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 327, p. 41.

³¹⁷ *Ibid.*, v. 168-178, p. 36-37.

que traduisent encore l'enjambement final et l'apparition du présent de narration. L'emploi d'un vocabulaire guerrier (« vainqueur », « trophées ») donne quant à lui l'idée d'un désir de conquête. Le verbe *plaire*, quoiqu'introduit par un modalisateur (« semble ») ne laisse plus guère de doute, après la mention d'une pause qui suggère une délectation consciente et avant que la séquence ne se referme sur l'horreur d'une puissante image macabre.

Comme dans les esquisses de « Suzanne » ou dans « La Fille de Jephthé », des griefs très forts se font du reste entendre explicitement. Contrairement à ce qui se passera dans « Le Mont des Oliviers », un ange paraît, au vers 135. Mais, s'il tente de sauver Emmanuel, c'est en tant que père ; il n'est pas un envoyé de Dieu. Il va de plus tenir un discours choquant, invitant à partager le retrait supérieur, l'indifférence et l'insensibilité du divin :

Prie, et seul, sans songer au destin des mortels,
Tiens toujours tes regards plus haut que sur la Terre ;
La mort de l'innocence est pour l'homme un mystère ;
Ne t'en étonne pas, n'y porte pas les yeux ;
La pitié du mortel n'est point celle des cieus.
Dieu ne fait point de pacte avec la race humaine :
Qui créa sans amour fera périr sans haine.³¹⁸

Ce passage contredit sans ambages le texte sacré dans lequel, après l'épisode du Déluge, Dieu fait précisément un « pacte » avec l'humanité en établissant une alliance avec Noé et toute sa descendance³¹⁹. En avançant l'idée, entièrement étrangère à la Bible, d'une absence d'amour divin pour la création, Vigny laisse croire que c'est cette dureté céleste qui justifie le cataclysme, davantage qu'une quelconque faute humaine. Cette réinterprétation de l'épisode, que Gérard Genette nommerait « transmotation »³²⁰, se trouve accréditée, malgré son audace, par le fait que ce soit un personnage d'origine céleste qui tienne ce discours lourd de remises en cause.

Comme le signale Alphonse Bouvet dans une note³²¹ au chapitre XII de *Cinq-Mars*, on retrouve une accusation très semblable dans les propos que Jeanne de Belfiel prête à Urbain Grandier lors de la « Veillée » de Richelieu : « Les juges de la terre sont-ils des dieux ? [...] La chair, détruire la chair ! elle qui vit de sang faire couler le sang ! froidement et sans colère ! comme Dieu qui a créé ! »³²² Au-delà des tribunaux ecclésiastiques qui osent décider de la mort d'un homme, la diatribe frappe Dieu lui-même, dont l'exemple permet de légitimer la cruauté. Le discours de Moïse, dans le poème qui lui est consacré, n'est guère moins subversif. En demandant

Que vous ai-je donc fait pour être votre élu ?³²³

le prophète associe en effet son élection par Dieu à une malédiction. La fin du poème paraît ainsi terrible, le nouveau guide du peuple hébreu semblant bien mesurer le poids de la préférence qui s'abat sur lui :

Josué s'avavançait pensif et pâliissant,

³¹⁸ *Ibid.*, v. 144-150, p. 36.

³¹⁹ Genèse, IX.

³²⁰ G. Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 466 *sqq.*

³²¹ A. Bouvet, note 1 au chapitre XII de *Cinq-Mars* (p. 147), p. 1359.

³²² *Cinq-Mars*, chapitre XII, p. 146-147.

³²³ « Moïse », *op.cit.*, v. 51, p. 8.

Car il était déjà l' élu du Tout-Puissant.³²⁴

Fernande Bartfeld n'avance ainsi pas sans raison : « Sourd, absent quand il s'agit de soulager, Dieu est présent, exigeant quand il peut accabler [...] ne tirerait-il pas une joie coupable de la détresse humaine ? »³²⁵

C) UNE CRÉATION DOULOUREUSE

Plus largement que ces scènes frappantes, la misère même de la condition humaine accuse Dieu, dans la perspective de Vigny. C'est ce que suggère l'idée d'une création sans amour, comme on vient de le voir dans « Le Déluge », et ce qu'explicitent encore de nombreuses mises en cause du Père céleste.

1. MISÈRE DE LA CONDITION HUMAINE

Vigny a une conception fort sombre de la condition humaine. En témoigne, de manière assez étonnante, jusqu'à un poème intitulé « Le Berceau » et dédié à un nouveau-né :

Tu connaîtras assez la voix de l'infortune :
Sur la terre on entend moins de chants que de pleurs.³²⁶

Le pessimisme de l'auteur semble irrépressible au point de s'immiscer dans des vers de circonstance où on ne l'attendait guère ; l'évocation de la naissance et de la vie paraît nécessairement appeler, pour Vigny, celle de la souffrance. Le résumé de l'existence que formule le Quaker à l'intention du poète, dans *Chatterton*, n'est pas plus réjouissant : « Il faut vivre, te taire et prier Dieu ! »³²⁷ L'impression que dégagent les trois infinitifs régimes du verbe d'obligation est celle d'une vie difficile, qu'il convient avant tout de supporter comme dépendant d'une volonté divine, sans que ces paroles, prêtées à un homme pieux, puissent être ramenées à un mouvement de révolte impie. De même, sous couvert d'un constat objectif et résigné, les paroles d'Emmanuel, dans « Le Déluge », rappellent les nombreuses infortunes auxquelles est exposée la vie des hommes en l'absence même de tout cataclysme :

[...] Ce n'est point par l'épée,
Postérité d'Adam, que tu seras frappée,
Ni par les maux du corps ou les chagrins du cœur ;
Non, c'est un élément qui sera ton vainqueur.³²⁸

³²⁴ *Ibid.*, v. 115-116, p. 10.

³²⁵ F. Bartfeld, *Vigny et la figure de Moïse, op.cit.*, p. 18.

³²⁶ « Le Berceau », v. 15-16, *Fantaisies, Œuvres complètes*, t. I, p. 201.

³²⁷ *Chatterton*, III, 2, p. 798.

³²⁸ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 113-116, p. 35.

Le poète exprime souvent avec force le malheur de l'existence. C'est le cas dès les premiers vers de « La Maison du Berger », à travers l'image d'un oiseau puissant néanmoins incapable de prendre son essor :

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 glacé³²⁹.

« Les Destinées » condensent plus particulièrement toutes les entraves qui rendent la condition humaine singulièrement douloureuse. En accord avec la hiérarchie spatiale plaçant l'homme sous le joug des puissances célestes, l'idée d'écrasement est récurrente. Le vers 21 présente ainsi « la femme en pleurs et l'homme humilié »³³⁰. Plusieurs images viennent de plus frapper les esprits, assimilant les hommes à des bœufs³³¹ ou des esclaves³³². Le terme de *race* fait également retour, complété par des adjectifs dysphoriques tendant à ramener la particularité de l'espèce humaine à une souffrance sans faille : « races éperdues »³³³, « races désolées »³³⁴, « races consternées »³³⁵, « race timide, incomplète et rebelle »³³⁶ ; en ressort un effet de martèlement, culminant dans l'énumération des trois derniers adjectifs en un même vers, et suggérant l'implacabilité de cette terrible condition. D'autres formules en précisent l'horreur de façon choquante ; les Destinées évoquent ainsi la finitude humaine avec un violent mépris :

Ces hommes d'un moment, ces condamnés à mort³³⁷.

La première tournure, qui nie presque la valeur des hommes en réduisant la durée de leur existence jusqu'à l'insignifiance, n'est peut-être pas moins terrible que la seconde, faisant de l'issue naturelle de la vie un châtement extrême, sans autre justification. Le poète prête à la Grâce une métaphore moins lapidaire :

L'homme sera toujours un nageur incertain
Dans les ondes du temps qui se mesure et passe.³³⁸

Un enjambement crée ici un effet d'allongement propre à suggérer l'immensité du temps dans lequel se trouve pris l'homme dépourvu de repère assuré. Le poète exprime cette idée d'ignorance angoissante en une autre image évocatrice, dès le vers 9 :

Tous errants sans étoile en un désert sans fond

Outre le caractère suggestif de cette nouvelle référence à l'immensité, la répétition de la préposition privative, accompagnée d'une allitération en [s] et d'une récurrence de voyelles nasales, dit bien l'absence d'espoir qui caractérise la conception vignyenne de la condition humaine.

³²⁹ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 1-4, p. 119.

³³⁰ « Les Destinées », *op.cit.*, v. 21, p. 115.

³³¹ *Ibid.*, v. 5.

³³² *Ibid.*, v. 8.

³³³ *Ibid.*, v. 20.

³³⁴ *Ibid.*, v. 36, p. 116.

³³⁵ *Ibid.*, v. 62, p. 117.

³³⁶ *Ibid.*, v. 96, p. 118.

³³⁷ *Ibid.*, v. 65, p. 117.

³³⁸ *Ibid.*, v. 83-84, p. 118.

Admirablement synthétisés dans « Les Destinées », les éléments s'en retrouvent tout au long de l'œuvre de l'auteur. Dès les vers 45-46 du « Déluge », le poète laisse ainsi entendre un grief contre le Père céleste qui créa non seulement l'homme malheureux, mais encore imparfait, comme le suggère aussi l'idée d'incomplétude dans le poème qu'on vient de citer :

Et, sans l'air de douleur, signe que Dieu nous laisse,
Rien n'eût de leur nature indiqué la faiblesse.³³⁹

D'autres textes dénoncent plus spécifiquement un drame de l'incarnation, volontiers confondue avec la Chute au XIX^e siècle³⁴⁰. C'est le cas de « La Flûte », qui fait parallèlement entendre de fortes résonances néo-platoniciennes. Le personnage du poète y enseigne ainsi à celui du pauvre :

Du corps et non de l'âme accusons l'indigence.
Des organes mauvais servent l'intelligence
Et touchent, en tordant et tourmentant leur nœud,
Ce qu'ils peuvent atteindre et non ce qu'elle veut.³⁴¹

La mention d'un « martyr »³⁴² dans les vers d'introduction autorise sans doute à rattacher la faiblesse dénoncée ici à son auteur divin. Ces entraves de l'esprit sont également déplorées par le Docteur noir : « Sous la boîte osseuse du crâne circule sans cesse, comme un orage invisible, la pauvre âme qui n'en peut sortir qu'avec tant de peines et n'y peut rester qu'avec tant d'ennui ! »³⁴³

Cette évocation d'un enfermement peut renvoyer au motif de la prison, associé de façon récurrente, sous la plume de Vigny, à l'idée d'une condamnation à mort qu'on trouve aussi dans « Les Destinées », comme on vient de le voir. C'est dans ses carnets que l'écrivain développe le plus clairement sa conception carcérale de l'existence ; nous en prenons pour exemple cette note datée de 1832 :

Voici la vie humaine.

Je me figure une foule d'hommes, de femmes et d'enfants, saisis dans un sommeil profond. Ils se réveillent emprisonnés. Ils s'accoutument à leur prison et s'y font de petits jardins. Peu à peu, ils s'aperçoivent qu'on les enlève les uns après les autres pour toujours. Ils ne savent ni pourquoi ils sont en prison, ni où on les conduit après et ils savent qu'ils ne le sauront jamais.

Cependant, il y en a parmi eux qui ne cessent de se quereller pour savoir l'histoire de leur procès, et il y en a qui en inventent les pièces ; d'autres qui racontent ce qu'ils deviennent après la prison, sans le savoir.

Ne sont-ils pas fous ?

Il est certain que le maître de la prison, le gouverneur, nous eût fait savoir, s'il l'eût voulu, et notre procès et notre arrêt.

Puisqu'il ne l'a pas voulu et ne le voudra jamais, contentons-nous de le remercier des logements plus ou moins bons qu'il nous donne, et, puisque nous ne pouvons nous soustraire

³³⁹ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 45-46, p. 33.

³⁴⁰ Voir par exemple Paul Bénichou, qui explique que pour Lamennais la déchéance ne provint pas de la Chute – qu'il récuse – mais consista en la Création (*Le Temps des prophètes, op.cit.*, p. 596) ou Max Milner : « Victor Hugo, en identifiant comme Blake la chute et la création de la matière, fait du mal la condition et non la conséquence de la liberté » (« Le Satan de Milton et l'épopée romantique française », in Jacques Blondel (dir.), *Le Paradis perdu 1667-1967*, Paris, Minard, « Belles lettres », 1967, p. 239).

³⁴¹ « La Flûte », *op.cit.*, v. 109-112, p. 148.

³⁴² *Ibid.*, v. 13, p. 145.

³⁴³ *Daphné*, chapitre III, p. 918.

à la misère commune, ne la rendons pas double par des questions sans fin. Nous ne sommes pas sûrs de tout savoir au sortir du cachot, mais sûrs de ne rien savoir dedans.³⁴⁴

Sans faire l'objet d'une interprétation aussi explicite, il semble bien que la prison, dans le poème du même titre, revête une dimension symbolique et fournisse une illustration révélatrice – quoiqu'extrême – des injustices de la condition humaine. L'importance de la prison Lazare, à laquelle sont consacrés les chapitres XXIV à XXVIII de *Stello*, peut s'expliquer de la même façon. Dans l'ordonnance qui conclut l'ouvrage, le Docteur noir renvoie de plus à l'idée d'une condamnation à mort, propre à décourager tout sentiment d'espérance, peut-être même de foi :

L'espérance est la plus grande de nos folies.

Eh ! qu'attendre d'un monde où l'on vient avec l'assurance de voir mourir son père et sa mère ?

D'un monde où de deux êtres qui s'aiment et se donnent leur vie, il est certain que l'un perdra l'autre et le verra mourir ?³⁴⁵

Au chapitre XII de *Cinq-Mars*, les paroles d'Urbain Grandier que Jeanne dit avoir entendues dénoncent ainsi la mort comme une perspective angoissante, au mépris de tout espoir eschatologique : « La mort ! seule crainte des vivants ! la mort ! le monde inconnu ! »³⁴⁶

Dans « La Colère de Samson », c'est une situation conflictuelle qui est mise en avant, et dont Dieu paraît à l'origine. Les vers 54-55 évoquent en effet

[...] le combat que Dieu fit pour la créature
Et contre son semblable et contre la Nature³⁴⁷

La nature n'est en effet pas nécessairement chez Vigny le refuge bien connu de certains poèmes de Lamartine³⁴⁸, notamment. La prosopopée de « La Maison du Berger » en donne une représentation minérale et insensible qui tend une nouvelle fois à accuser la création divine :

Mes marches d'émeraude et mes parvis d'albâtre,
Mes colonnes de marbre ont les Dieux pour sculpteurs.
Je n'entends ni vos cris ni vos soupirs ; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine
Qui cherche en vain au ciel ses muets Spectateurs.

Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
À côté des fourmis les Populations³⁴⁹.

On ne s'étonne guère ici de voir la nature présentée comme l'œuvre de « Dieux » pluriels : c'est en effet à une conception antique, en particulier épicurienne, que renvoie l'expression « muets Spectateurs ». À ce mutisme divin correspond la surdité de la nature, exprimée à deux reprises, ainsi que son aveuglement. L'écriture fait de plus entendre une arrogance : c'est ce que peut suggérer, dans les deux premiers vers cités, la répétition de la voyelle ouverte [a], soutenue par un [R] sur lequel il est loisible d'insister à la lecture. Une assonance en [i] tend

³⁴⁴ « Documents sur *Daphné* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 982 (fragment 4).

³⁴⁵ *Stello*, chapitre XL, p. 664.

³⁴⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XII, p. 147.

³⁴⁷ « La Colère de Samson », v. 54-55, *Les Destinées*, p. 140.

³⁴⁸ On songe bien sûr au « Vallon », v. 49-50 : « Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime ; / Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours » (*Méditations poétiques*, *op.cit.*, p. 20).

³⁴⁹ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 283-289, p. 127.

ensuite à réduire les « cris » et les « soupirs » des hommes à néant, en les assimilant à la négation répétée *ni*. Avant que la strophe ne s'achève sur deux vers réunis par un enjambement accompagnant l'idée de l'agitation humaine, l'importance de celle-ci se trouve minorée par le contre-rejet qui détache la locution adverbiale à *peine*. Le rapprochement des « fourmis » et des « Populations » crée un autre effet de nivellement qui peut rappeler le *Traité sur la tolérance* de Voltaire³⁵⁰, dont Vigny n'adopte cependant pas la perspective puisqu'il ne raille pas la vanité de l'homme trop confiant mais exprime la détresse d'une humanité qui se sent misérable. L'idée d'une « comédie humaine », qui fait bien sûr penser au monument romanesque de Balzac, participe ici du dédain qui frappe les hommes. L'humanité que décrit le vers suivant se caractérise cependant par une quête métaphysique dont il est explicitement dit qu'elle est menée « en vain », ce qui tend à déprécier la sphère divine elle-même. La représentation de l'homme comme se distinguant des animaux en tournant son visage vers le ciel, ainsi que l'a formulé Ovide³⁵¹, s'en trouve toutefois infléchie dans une direction pessimiste, préfigurant la question de Baudelaire : « Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles ? »³⁵² Cette image du regard porté vers le ciel se retrouve avec d'autres nuances dans *Daphné* : Libanius parle en effet de tenir « ses yeux toujours élevés vers ce monde invisible où tout est expliqué »³⁵³. S'il ne met pas en cause l'existence d'un sens supérieur, il en dit l'accès impossible aux hommes.

C'est pourtant le non sens qui menace souvent la vie humaine, comme on l'a vu dans « Les Destinées ». L'expression de « race errante et incertaine »³⁵⁴, qu'utilise le Docteur noir dans *Daphné*, annonce clairement ce poème. Les pages de la *Deuxième consultation* décrivant la foule parisienne « un soir de fête » peuvent également revêtir une dimension métaphysique : elles livrent en effet la vision infernale, dans un décor sombre et rougeoyant, d'êtres errants « incapables de s'arrêter dans leur route perpétuelle qui ne menait à rien. »³⁵⁵ La description de « la voûte du ciel [...] violette et comme irritée »³⁵⁶ incite à voir dans la déroute des hommes la conséquence d'une obscure volonté divine. Concini est plus explicite, dans *La Maréchale d'Ancre*, qui désigne Dieu à travers la périphrase : « celui qui jette les hommes pêle-mêle sur ce monde »³⁵⁷. Cette conception de l'homme semble bien celle de l'auteur lui-même qui, jusque dans la « Lettre à Lord*** » introduisant son adaptation d'*Othello*, définit, pour évoquer les personnages authentiques attendus d'après lui au théâtre,

³⁵⁰ Voltaire, *Traité sur la tolérance* [1763], *Mélanges*, éd. J. Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 635 : « il y a neuf cents millions de petites fourmis comme nous sur la terre, mais il n'y a que ma fourmilière qui soit chère à Dieu ».

³⁵¹ Ovide, *Métamorphoses* [~ an 2 après J.-C.], livre I, v. 84-86 : « Pronaque cum spectent animalia cetera terram, / Os homini sublime dedit, caelumque tueri / Jussit et erectos ad sidera tollere vultus » (éd. Georges Lafaye, Paris, Belles Lettres, 1966, p. 10).

³⁵² Charles Baudelaire, « Les Aveugles », v. 14, *Les Fleurs du Mal* [1861], éd. John E. Jackson, Librairie générale française, « Le Livre de poche classique », 1999, p. 145.

³⁵³ *Daphné*, première lettre, p. 931.

³⁵⁴ *Ibid.*, chapitre I, p. 904.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 899.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *La Maréchale d'Ancre*, II, 7, p. 660.

« une vraie créature de Dieu » comme « un être vivant jeté sur le monde, ainsi que [lui], comme pâture à la destinée »³⁵⁸.

2. REPROCHES AU PÈRE

Tout comme les soupçons d'indifférence et de cruauté, le constat d'une création imparfaite et d'une condition malheureuse amène à formuler des reproches explicites contre Dieu. À la scène 1 de l'acte III de *Chatterton*, le poète, dans un moment de crise, mêle remarques douloureuses sur sa situation, amertume contre Dieu et reproches à son père, instillant une confusion des figures paternelle et divine qu'on trouve dans d'autres œuvres de Vigny. Dans la première page du monologue fiévreux qu'il prononce dans la solitude de sa chambre, Chatterton s'exclame : « Lève-toi, créature de Dieu, faite à son image, et admire-toi encore dans cette condition ! »³⁵⁹ On perçoit beaucoup d'ironie³⁶⁰ dans l'apostrophe : l'homme fait à l'image de Dieu, comme l'affirme le premier chapitre de la Genèse³⁶¹, apparaît ici fort misérable, ce qui peut motiver une certaine rancune contre le Créateur responsable de cette condition. Notons aussi un détail suggestif : Vigny a ajouté la didascalie « *Il se lève* »³⁶² avant cette réplique ; précédant l'exhortation que le personnage s'adresse à lui-même, ce geste peut donner l'impression que le corps agit indépendamment de la volonté, ce qu'on serait enclin à rattacher à l'idée d'une incarnation humiliant l'âme. Une autre remarque pleine d'ironie, à la page suivante, va dans le même sens :

Ah ! ah ! l'immortel ! Ah ! ah ! le rude maître du corps ! Esprit superbe, seriez-vous paralysé par ce misérable brouillard qui pénètre dans une chambre délabrée ? Suffit-il, orgueilleux, d'un peu de vapeur froide pour vous vaincre ?³⁶³

C'est même une suggestion quasi matérialiste d'un lien étroit entre le corps et l'esprit qu'on peut entendre ici, à rebours de la pensée chrétienne qui valorise l'âme comme supérieure et éternelle, ainsi que le rappellent les premières exclamations du protagoniste. L'attaque contre la religion se précise quand Chatterton interpelle son père de façon équivoque : « pourquoi m'avez-vous créé ? »³⁶⁴ Le verbe *créer* s'applique plus à l'Architecte de l'univers qu'à un homme donnant la vie à un fils. Il faut de plus considérer l'attitude du protagoniste à la fin de cette scène : se repentant de ce mouvement de révolte, il se jette à genoux pour finir de s'adresser à son père absent ; visuellement, c'est donc une scène de prière qui se joue. On

³⁵⁸ *Le More de Venise*, « Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique », *Œuvres complètes*, t. I, p. 404.

³⁵⁹ *Chatterton*, III, 1, p. 792.

³⁶⁰ La conception de l'ironie comme mention, théorisée par Dan Sperber et Deirdre Wilson (« Les ironies comme mention », *Poétique* n° 36, 1978, p. 399-412) s'applique parfaitement à ce passage. Dominique Maingueneau la résume ainsi : « une énonciation ironique met en scène un personnage qui énonce quelque chose de déplacé et dont le locuteur se distancie par son ton et sa mimique. Il se pose comme une sorte d'imitateur de ce personnage qui s'exprime de manière incongrue. » (*Éléments de linguistique pour le texte littéraire* [1986], Paris, Nathan Université, « Lettres sup. », 2000, p. 84).

³⁶¹ Genèse, I, 28.

³⁶² *Chatterton*, III, 1, p. 792.

³⁶³ *Ibid.*, p. 793.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 795.

remarquera aussi que le personnage utilise, pour décrire le brouillard qui envahit sa chambre, une image macabre dont celle du voile de deuil, dans « Le Mont des Oliviers »³⁶⁵, pourra sembler garder le souvenir : « L'épais brouillard ! il est tendu au dehors de ma fenêtre comme un rideau blanc, ou comme un linceul. »³⁶⁶ La portée métaphysique de la scène peut s'en trouver renforcée.

Une réplique incidente du jeune homme, dès la scène 5 de l'acte I, dans sa version définitive, confirme que le désespoir peut entraîner le poète vers le blasphème : « Puissent les hommes pardonner à Dieu de m'avoir ainsi créé ! »³⁶⁷ Une telle remise en cause est déjà présente dans la lettre de Chatterton, au sein de *Stello*. Se confiant à Kitty Bell, son hôte demande : « Pourquoi ai-je été créé tel que je suis ? »³⁶⁸ Outre que l'on retrouve le verbe *créer*, qui fait écho à la Genèse, ce sont les lignes qui précèdent qui confèrent à nouveau une portée singulière à cette interrogation. Le poète écrit en effet : « *Aujourd'hui la fatigue accable mon âme, et elle est semblable à celles dont il est dit dans le Livre saint : "Les âmes blessées pousseront leurs cris vers le ciel."* »³⁶⁹ Chatterton cite ici le livre de Job³⁷⁰, figure problématique s'il en est du juste que Dieu accepte de mettre à l'épreuve. Le pessimisme de Vigny lui fait cependant couper la suite du verset, affirmant la perspective consolatrice de la justice divine ; seule demeure donc l'idée du désespoir humain. Par le double effet de la troncation et de la juxtaposition, la question du poète tend à remettre en cause la bonté divine. Dans ce contexte, on est amené à relire la malédiction prononcée par Gilbert contre ses parents, dans la nouvelle précédente, pour lui en élargir la portée : « Malheur à ceux dont je suis né ! / Père aveugle et barbare ! impitoyable mère ! »³⁷¹

L'histoire de Chatterton inspire à *Stello* la question suivante, au chapitre XIX : « Triple divinité du ciel ! que t'ont-ils donc fait, ces poètes que tu créas les premiers des hommes, pour que les derniers des hommes les renient et les repoussent ainsi ? »³⁷² Ce n'est pas ici la création qui est en cause, mais le malheur qui frappe les hommes ; cette interpellation vient conclure une diatribe à caractère politique, ce qui tend à rendre Dieu comptable du mal qui advient sur terre. Dans la pièce consacrée au poète anglais, celui-ci explicite le lien entre souffrance et crise de la foi quand le Quaker vient le trouver dans sa chambre à la scène 2 de l'acte III : « Qu'on me donne une heure de bonheur et je redeviendrai un excellent chrétien. »³⁷³ Là encore, Vigny a durci son texte en ajoutant cette réplique, absente du premier jet. Un dialogue entre le Quaker et Kitty Bell au sujet des douleurs du poète, à la scène 5 de l'acte II, met en avant le problème du mal, sans blasphème mais en contribuant cependant à la mise en cause de la justice divine :

KITTY BELL : Puissances du ciel ! est-il possible ?

³⁶⁵ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 24-25, p. 149.

³⁶⁶ *Chatterton*, III, 1, p. 793.

³⁶⁷ *Ibid.*, I, 5, p. 773. Dans un premier jet de la rédaction, c'était au poète qu'il fallait pardonner sa faible constitution (variante d, p. 1494).

³⁶⁸ *Stello*, p. 532.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ Livre de Job, XXIV, 12 : « les âmes blessées poussent leurs cris au ciel, et Dieu ne laissera point ces désordres impunis. »

³⁷¹ *Stello*, chapitre XV, p. 523.

³⁷² *Ibid.*, chapitre XIX, p. 554.

³⁷³ *Chatterton*, III, 2, p. 796.

LE QUAKER : [...] Comment le mal sort du bien, et le désordre de l'ordre même, voilà ce que tu ne peux t'expliquer³⁷⁴.

Il ne semble pas non plus dans l'intention du capitaine du *Marat*, dans *Servitude et grandeur militaires*, de prononcer une impiété mais il n'empêche qu'il met en cause l'existence même de Dieu pour souligner le caractère incompréhensible – quasi miraculeux s'il n'était tragique – de la folie subite et irrémédiable de Laurette : « S'il y a un Dieu là-haut, il sait comment arriva ce que je vais vous dire ; moi je ne le sais pas, mais on l'a vu et entendu comme je vous vois et vous entends. »³⁷⁵ La posture de Chénier au chapitre XXVIII de *Stello*, quand une série de prisonniers est appelée à partir pour la guillotine, semble en revanche plus nettement sceptique : « Il restait les bras croisés et les yeux élevés au ciel, comme pour se demander s'il était possible que le ciel souffrît de telles choses, à moins que le ciel ne fût vide. »³⁷⁶ L'image du visage humain tourné vers le ciel apparaît ici moins pour figurer une quête spirituelle que pour mettre en cause l'inertie divine et pour exprimer, avec une clarté assez exceptionnelle dans l'œuvre de Vigny, l'hypothèse radicale d'une absence de Dieu.

C'est néanmoins dans « Le Mont des Oliviers » que s'entendent les plus lourdes remises en cause de Dieu : hormis la question de son existence, la plupart des doutes concernant sa bienveillance envers les hommes s'y trouvent rassemblés. Humanisé, comme on l'a étudié plus haut, le Christ devient en effet, selon la formule de Jacques Clémenceau Le Clerc, le « symbole de l'humanité souffrante et abandonnée »³⁷⁷. C'est ainsi qu'il se présente aux vers 37-38 :

Ne sens-tu pas le monde et tout le genre humain
Qui souffre avec ma chair et frémit dans ta main ?³⁷⁸

Jésus entame ici une longue prière faisant écrire à Pierre-Georges Castex qu'il « est devenu homme au point de prendre le parti de l'Homme contre Dieu »³⁷⁹. Vigny se livre en effet, dans la deuxième section du poème, à une « expansion »³⁸⁰ hardie du texte biblique, dont les commentateurs ont bien mis en lumière la subversion qu'elle constitue. Jean Ygaunin écrit ainsi : « Au texte évangélique, qui associe les deux personnes de la Trinité dans la rédemption, Vigny substitue un monologue accusateur contre Dieu, réunion des divers doutes. »³⁸¹ Anny Detalle insiste :

On ne soulignera jamais assez l'audace extraordinaire de ce poème qui réussit le prodige de faire exprimer par Jésus, signe de rédemption, de réconciliation et d'espérance selon les Écritures, les doutes les plus graves de l'esprit humain à l'égard du concept de Providence.³⁸²

³⁷⁴ *Ibid.*, II, 5, p. 789.

³⁷⁵ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre V, p. 715.

³⁷⁶ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 601.

³⁷⁷ J. Clémenceau Le Clerc, *L'inspiration biblique dans les Œuvres poétiques d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 157.

³⁷⁸ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 37-38, p. 150.

³⁷⁹ P.-G. Castex, *Les Destinées d'Alfred de Vigny commentées*, Paris, SEDES, 1968, p. 125.

³⁸⁰ G. Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 371 sqq.

³⁸¹ Jean Ygaunin, *Pindare et les poètes de la célébration*, tome V : *les poètes romantiques français après 1830*, Minard, 1997, p. 688-689.

³⁸² A. Detalle, *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, *op.cit.*, p. 335.

À une série de questions dévoilant l'ampleur de l'ignorance angoissante des hommes³⁸³, Jésus mêle en effet un nombre important de griefs contre l'œuvre divine. Les vers 87 à 90 explicitent clairement la mise en accusation du Père par le fils au nom de l'humanité souffrante :

Mal et Doute ! En un mot je puis les mettre en poudre ;
Vous les aviez prévus, laissez-moi vous absoudre
De les avoir permis. – C'est l'accusation
Qui pèse de partout sur la Création !³⁸⁴

Toutes les imperfections de cette Création apparaissent dans cette prière singulière.

L'expression « globe incomplet »³⁸⁵ les résume, à la manière du vers des « Destinées » analysé plus haut, déplorant que les humains constituent une « race timide, incomplète et rebelle »³⁸⁶. La strophe du silence réitère le reproche en évoquant un « monde avorté »³⁸⁷. Le poète légitime sa révolte en ménageant ce parallèle ; il prête au Christ la perspective sacrilège qu'explicité Jacques Clémenceau Le Clerc : « Plutôt que l'idée d'un monde déchu, ce qui rejeterait la faute sur l'homme, il préfère celle d'un "monde avorté", d'une "race...incomplète", ce qui accuse le Créateur. »³⁸⁸ Pierre-Georges Castex souligne lui aussi le tour de force consistant à « rejeter sur Dieu la responsabilité du malheur lié à la condition humaine. Cette attitude intellectuelle renverse les données du problème posé par le christianisme. »³⁸⁹ André Jarry éclaire davantage encore l'ampleur du retournement qui s'opère dans le « réquisitoire de Jésus » en notant qu'une partie de ce discours « reprend, à plus de quinze ans d'intervalle, les arguments de Satan contre Dieu »³⁹⁰. On rencontre en effet dans les ébauches d'« Éloa », prêtée à Satan, l'expression « globe imparfait »³⁹¹, parmi une série de plaintes et de questions³⁹² similaires à celles que formule le Christ dans « Le Mont des Oliviers ».

Dans ce dernier poème, les mises en cause sont particulièrement précises :

Pourquoi l'âme est liée en sa faible prison ;
Et pourquoi nul sentier entre deux larges voies,
Entre l'ennui du calme et des paisibles joies
Et la rage sans fin des vagues passions,
Entre la Léthargie et les Convulsions ;

³⁸³ Et que reprend Ernest Bersot, affirmant dans *Du spiritualisme et de la nature* [1846] que la religion a encore des progrès à faire, qu'elle nous aidera à répondre aux questions qui angoissent l'homme et dont la liste « correspond curieusement à celle que le Christ de Vigny posa à Dieu » (F. P. Bowman, *Le Christ des barricades, op.cit.*, p. 144-145).

³⁸⁴ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 87-90, p. 151.

³⁸⁵ *Ibid.*, v. 77.

³⁸⁶ « Les Destinées », *op.cit.*, v. 96, p. 118.

³⁸⁷ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 146, p. 153.

³⁸⁸ J. Clémenceau Le Clerc, *L'inspiration biblique dans les Œuvres poétiques d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 168-169.

³⁸⁹ P.-G. Castex, *Les Destinées d'Alfred de Vigny commentées, op.cit.*, p. 107.

³⁹⁰ A. Jarry, note 2 au vers 77 du « Mont des Oliviers » (*op.cit.*, p. 151), p. 1108.

³⁹¹ « Esquisses concernant "Éloa" », *L'Atelier du poète, op.cit.*, p. 243 (fragment A 16, v. 1).

³⁹² On lit notamment des affirmations entièrement désespérées, comme « Servir est notre loi, souffrir est notre sort » (*ibid.*, p. 242, fragment A 15, v. 12) ou « L'homme en pleurant achève et commence son sort » (*ibid.*, p. 243, fragment A 16, v. 3). Les questions posées ne sont pas d'une moindre ampleur : « Pourquoi la mort, la vie, et pourquoi la nature ? » (*Ibid.*, p. 242, fragment A 15, v. 10).

Et pourquoi pend la Mort comme une sombre épée³⁹³.

On retrouve ici les drames de l'incarnation et de la mort, auxquels semble s'ajouter, dans les vers centraux, une crise de la sensibilité plus spécifique au siècle de l'auteur. Au moment de clore sa prière, Jésus utilise une image synthétique qui achève de dénoncer l'horreur de la condition humaine : il formule le souhait de

[...] faire ouvrir l'ongle aux Peines Éternelles,
Lâcher leur proie humaine et reployer leurs ailes³⁹⁴.

Les images de prédation employées ici renvoient inmanquablement au poème des « Destinées ».

D) UN SAUVEUR IMPUISSANT

Ce n'est pas un Christ vainqueur que met en scène « Le Mont des Oliviers », mais bien plutôt un messie craignant son impuissance. Les hypothèses qui s'enchaînent à partir du vers 47 expriment les doutes du Sauveur :

– Père, oh ! si j'ai rempli mon douloureux message,
[...]
Du Sacrifice humain si j'ai changé le prix³⁹⁵...

C'est principalement la hantise d'une déformation de ses leçons qui motive la prière, comme nous l'avons déjà évoqué à propos de la dérive maistrienne. Les vers 67-68 déplorent même un gauchissement précoce des propos de Jésus :

Hélas ! je parle encor que déjà ma parole
Est tournée en poison dans chaque parabole³⁹⁶.

Les vers 71 à 74 vont jusqu'à envisager l'échec de la prédication christique comme un véritable supplice :

Les verges qui viendront, la couronne d'épine,
Les clous des mains, la lance au fond de ma poitrine,
Enfin toute la croix qui se dresse et m'attend,
N'ont rien, mon Père, oh ! rien qui m'épouvante autant !³⁹⁷

L'énumération des instruments de la Passion en livre une nouvelle représentation, encore une fois audacieuse puisqu'elle suppose un échec du Messie, consenti par son Père. « Éloa » confirme en quelque sorte, de manière anticipée, l'impuissance du Christ à imposer une nouvelle loi d'amour. Graham Chesters³⁹⁸ favorise cette conclusion en faisant remarquer que

³⁹³ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 106-111, p. 152.

³⁹⁴ *Ibid.*, v. 127-128.

³⁹⁵ *Ibid.*, v. 47-49, p. 150.

³⁹⁶ *Ibid.*, v. 67-68, p. 151.

³⁹⁷ *Ibid.*, v. 71-74, p. 151.

³⁹⁸ Graham Chesters, « The first canto of Vigny's "Éloa" : some observations on appropriation, narrative process and metalanguage », *Romance studies*, 1988, p. 26.

l'histoire de la « Sœur des anges »³⁹⁹ contredit le modèle compassionnel offert par les paraboles du bon Samaritain ou de la brebis égarée, évoquées aux vers 8 et 9⁴⁰⁰. Vigny dénoncerait ainsi une forme de mensonge du Nouveau Testament, faisant faussement croire à un infléchissement de la rigueur divine.

Dans cette perspective, il est sans doute significatif que le fils apparaisse inférieur au Père dans l'ouverture d'« Éloa ». Le vers 32 laisse en effet croire que, face à la dépouille de Lazare, les mots du Christ restent sans effet :

Tous s'affligeaient ; Jésus disait en vain : « Il dort. »⁴⁰¹

En revanche, s'affirme ensuite le pouvoir performatif de la parole du Père, créant Éloa d'un seul mot, dont la place à la rime souligne la vertu miraculeuse :

Une voix s'entendit qui disait : « Éloa ! »
Et l'ange apparaissant répondit : « Me voilà. »⁴⁰²

On peut également interpréter l'humanité du Christ comme une faiblesse tragique. C'est ce que laisse penser la dernière partie de « La Femme adultère », outre qu'elle valorise une humilité compatissante :

Lui, né dans les douleurs, roi des infortunés,
[...]
De la vie avec l'homme il partageait l'ennui,
Venait trouver le pauvre et s'égalait à lui.⁴⁰³

Dans « Le Mont des Oliviers », Jésus n'apparaît pas plus capable d'offrir une quelconque révélation des mystères de l'existence que d'asseoir son message de fraternité⁴⁰⁴. Il déplore en effet :

Mais je vais la quitter, cette indigente terre,
N'ayant que soulevé ce manteau de misère
Qui l'entoure à grands plis, drap lugubre et fatal,
Que d'un bout tient le Doute et de l'autre le Mal.⁴⁰⁵

On retrouve ici l'image du voile funèbre ce qui, rétrospectivement, accroît la profondeur métaphysique du tableau initial de la déréliction du Messie. Ces vers rencontrent aussi un écho dans la troisième partie, où le poète reprend la parole :

La Terre sans clartés, sans astre et sans aurore,
Et sans clartés de l'âme ainsi qu'elle est encore,
Frémissait. [...] ⁴⁰⁶

À la participation émotive prêtée à la planète et mise en avant par un rejet s'adjoint le tragique du présent de permanence et de l'accumulation de privatifs, exprimant une absence complète d'espoir. Là encore, on peut trouver confirmation de l'échec du Christ dans d'autres œuvres de Vigny. Dans *Stello*, le Docteur noir évoque même explicitement l'absence de révélation du

³⁹⁹ Sous-titre d'« Éloa ».

⁴⁰⁰ « Éloa », *op.cit.*, p. 10-11.

⁴⁰¹ *Ibid.*, v. 32, p. 11.

⁴⁰² *Ibid.*, v. 49-50.

⁴⁰³ « La Femme adultère », v. 120-124, *Poèmes antiques et modernes*, p. 48.

⁴⁰⁴ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 46, p. 150.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, v. 83-86, p. 151.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, v. 139-141, p. 152.

Christ en matière politique, ce qui tend à imputer à Dieu la responsabilité des histoires tragiques rapportées dans ce roman : « Il est évident que Dieu n'a pas voulu que cela fût autrement. Il ne tenait qu'à lui de nous indiquer, en quelques mots, une forme de gouvernement parfaite, dans le temps où il a daigné habiter parmi nous. »⁴⁰⁷

De façon plus grave enfin, et assurément contraire à la foi chrétienne, il semble que même la rédemption de l'humanité par le Christ soit mise en doute par Vigny. Dans « Le Mont des Oliviers », Jésus fait également de cette idée une hypothèse :

Si j'ai coupé les temps en deux parts, l'une esclave
Et l'autre libre ; – au nom du Passé que je lave
Par le Sang de mon corps qui souffre et va finir :
Versons-en la moitié pour laver l'avenir !⁴⁰⁸

Il semble qu'on soit ici en droit de se demander si Jésus sauve durablement les hommes. Les premiers vers d'« Éloa » ne permettent pas davantage de réponse assurée :

Il naquit sur la terre un ange, dans le temps
Où le Médiateur sauvait ses habitants.⁴⁰⁹

On s'étonne de la flexion du verbe *sauver* à l'imparfait, dont l'aspect sécant envisage le procès dans son déroulement, non dans sa globalité et ses conséquences qui, du coup, ne semblent pas se prolonger jusqu'au présent de l'énonciation. Plus loin, les inquiétudes des anges face à la langueur de leur sœur mettent en doute le bonheur qu'est censé offrir le royaume céleste :

Et de quel prix serait son éternelle vie,
Si le bonheur du ciel flattait peu son envie⁴¹⁰.

Cette suggestion, dont le souvenir peut sembler à l'origine de *La Chute d'un ange*⁴¹¹, se retrouve aussi dans « La Prison » :

LE PRÊTRE : [...] voici l'éternité.
LE MOURANT : À moi ! je n'en veux pas ; j'y trouverais des chaînes.⁴¹²

L'audace n'est pas mince, qui fait dédaigner au personnage la perspective de la vie éternelle, promesse majeure du christianisme.

*

La critique religieuse de Vigny s'étend donc bien au-delà d'un anticléricalisme qui lui fait rappeler les crimes perpétrés ou autorisés par l'Église et mettre en scène la corruption d'ecclésiastiques dont les habits et les discours ne sont guère que des masques. L'idée de la violence et de la frivolité des premiers chrétiens suffit à suggérer les failles plus profondes de cette religion, dont l'écrivain n'hésite pas à remettre en cause la vacuité de certains rites et le

⁴⁰⁷ *Stello*, chapitre XXXIX, p. 656.

⁴⁰⁸ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 55-58, p. 150.

⁴⁰⁹ « Éloa », *op.cit.*, v. 1-2, p. 10.

⁴¹⁰ *Ibid.*, v. 183-184, p. 15.

⁴¹¹ Alphonse de Lamartine, *La Chute d'un ange* [1838], *Œuvres poétiques complètes, op.cit.*.

⁴¹² « La Prison », *op.cit.*, v. 252-253, p. 72.

poids de la doctrine. On le sent s'insurger contre la culpabilisation de l'homme, interdit d'aimer et poussé à la mortification ou au sacrifice. Il repousse ainsi le dogme du péché originel, de même que celui de la divinité du Christ, témoignant par là d'un refus des vérités prétendument absolues. Comme d'autres de ses contemporains, c'est plus largement l'ensemble des cultes que Vigny soumet à un profond examen critique. En confrontant les croyances, il en relativise la valeur, de même qu'il envisage la rencontre syncrétique du christianisme et du paganisme ou de l'islam comme une confusion, une compromission. Il n'oublie pas de montrer comment les divisions internes au christianisme en affaiblissent la vérité. Logiquement, il peint aussi l'usure des religions, dont il démonte de plus la fabrication par l'homme, en reprenant notamment la théorie du symbolisme religieux. La foi se trouve ainsi affaiblie, mais c'est d'abord Dieu qui doit en être tenu responsable dans la perspective de l'auteur. De façon assez radicale, Vigny ne fait pas même le choix du déisme. Il ne nie pourtant pas l'existence de Dieu et n'en formule que rarement l'hypothèse, mais en mettant en avant les preuves de son inertie, il convainc de sa cruauté, dont le malheur de la condition humaine témoigne d'ailleurs à lui seul. Même le Christ y semble soumis, qui paraît impuissant à adoucir la dure loi d'un Père inflexible. Pour autant, Vigny ne se limite pas à des constats désespérés ; les critiques qu'il émet contre les religions sont autant de remises en cause qui montrent comment on peut en refuser les représentations.

CHAPITRE 2.

ÉCRIRE LA DESTINÉE

Georges Gusdorf explique qu'au XIX^e siècle, « [l']affaiblissement des appartenances confessionnelles a pour corollaire [...] la libération de la recherche religieuse. »¹ Victor Hugo en rend compte dans la préface des *Feuilles d'automne* en 1831, quand il décrit

les croyances en lutte, les consciences en travail ; de nouvelles religions, chose sérieuse ! qui bégaient des formules, mauvaises d'un côté, bonnes de l'autre ; les vieilles religions qui font peau neuve ; [...] les théories, les imaginations et les systèmes aux prises de toutes parts avec le vrai²...

Pour Paul Bénichou, une foi domine cependant l'âge romantique : celle du progrès. Issue de la philosophie des Lumières, elle se ressent comme « une assurance d'avenir humain inscrite dans le devenir du monde », relevant « soit [d']une nécessité purement naturelle, soit [d']un plan providentiel en voie d'accomplissement »³. En effet, alors que les catholiques restent généralement attachés aux dogmes de la Chute et du rachat, l'humanisme laïc leur préfère naturellement une doctrine du progrès continu⁴. Ainsi, en « 1831, dans son *Introduction à l'histoire universelle*, Michelet fait de l'homme le héros unique d'une lutte contre les déterminismes. »⁵ Il n'empêche que, d'après Paul Bénichou, « [t]out l'âge romantique [...] a

¹ G. Gusdorf, *Le Romantisme*, op.cit., t. I, p. 723.

² V. Hugo, *Les Feuilles d'automne* [1831], éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, préface p. 183-184.

³ P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, op.cit., p. 805.

⁴ *Ibid.*, p. 596.

⁵ Gisèle Séginger, « Narratologie et épistémologie. Gautier et l'invention du roman archéologique », in A. Déruelle et Alain Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique, Narratologie n° 7*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 197.

fait de l'avenir, à la fois, le fruit de la liberté et l'objet d'une certitude mystique. »⁶ Pour le reste, il en cherche inlassablement les voies, tentant d'expliquer, d'annoncer, voire d'accélérer la marche du monde par de multiples théories.

Les œuvres littéraires assouvissent quant à elles un besoin de « mythes libérateurs »⁷ en développant une « vaste hétérodoxie romantique à laquelle peu d'écrivains ont échappé dans [l]a génération [de Ballanche] et dans celle qui a suivi : elle greffe sur le tronc chrétien une littérature de synthèse religieuse, de progrès humain et de rédemption universelle, animée par une foi illimitée dans le destin de l'homme au sein du monde. »⁸ S'accomplit ainsi, selon l'expression de Claude Millet, un « travail révolutionnaire »⁹ sur une matière souvent sacrée, que Georges Gusdorf présente de la sorte :

Aux droits de l'homme conquis par la Révolution française, le romantisme ajoute le droit à l'imagination créatrice en matière de religion. Domaine jusque-là soumis à la surveillance du magistère, la tradition judéo-chrétienne et ses confins mythico-légendaires s'offrent aux libres parcours de la connaissance poétique.¹⁰

Pour Frank Paul Bowman, c'est ainsi que naissent les poèmes religieux les plus riches, à une époque où l'orthodoxie ne donne guère d'œuvres intéressantes¹¹. Citons par exemple *Ahasvérus* de Quinet (1833)¹², *La Chute d'un ange* de Lamartine (1838)¹³, *La Divine épopée* de Soumet (1840)¹⁴ et la *Fin de Satan* que Hugo¹⁵ laisse inachevée à sa mort. On le voit, même un croyant comme Lamartine n'échappe pas à cette tendance hétérodoxe, si ce n'est hérétique.

Vigny l'illustre également. Bien plus, pour Marc Eigeldinger,

Vigny a été, dans la littérature française, un des premiers poètes à prendre l'initiative de la révolte contre l'injustice du ciel. *Le Mont des Oliviers* ouvre la voie à ce courant de la révolte métaphysique qui inspire *Les Chimères* de Nerval, *Révolte* dans *Les Fleurs du mal*, *Caïn* de Leconte de Lisle, *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont et les poèmes blasphématoires de Rimbaud. Il annonce le mouvement de l'humanisme athée qui se penche sur les souffrances de l'être, cherche à remédier à l'angoisse en luttant contre les fatalités de l'inhumain.¹⁶

Malgré l'imprudence qu'il peut y avoir à rapprocher l'œuvre de Vigny d'une pensée athée, cette dernière suggestion a le mérite de souligner que l'auteur refuse toutes les fatalités. C'est précisément l'objet de ce deuxième chapitre. Nous y montrerons d'abord que, au-delà de la pensée chrétienne, l'écrivain jette le doute sur les représentations de forces surnaturelles oppressantes. Il montre donc qu'il est possible de se libérer du poids de ces idées trompeuses mais il ne prophétise pas un progrès dont l'homme ne serait guère plus maître que de la

⁶ P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, *op.cit.*, p. 807.

⁷ Claude Millet, *Le Romantisme*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 2007, p. 59.

⁸ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op.cit.*, p. 156.

⁹ C. Millet, *Le Romantisme*, *op.cit.*, p. 64.

¹⁰ G. Gusdorf, *Le Romantisme*, *op.cit.*, t. I, p. 731.

¹¹ F. P. Bowman, *Le Christ des barricades*, *op.cit.*, p. 79-97.

¹² E. Quinet, *Ahasvérus* [1833], Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1843.

¹³ *Op.cit.*

¹⁴ Alexandre Soumet, *La Divine épopée*, Paris, Arthus Bertrand, 1840.

¹⁵ V. Hugo, *La Fin de Satan* [1886], *Œuvres complètes, Poésie IV*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa (dir.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1986.

¹⁶ M. Eigeldinger, *Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 77-78.

destinée. Il s'en tient à mettre en avant le dépassement que chacun est libre de trouver dans la pensée et la poésie, comme il en offre lui-même l'exemple.

I/ UN ÉCHEVEAU DE MOTS

Il pourrait sembler évident que le poète des *Destinées* développe une pensée fataliste. La réalité de son œuvre est cependant plus complexe : une tension majeure s'y fait jour entre obsession angoissée et mise en cause d'une force supérieure présidant le cours des affaires humaines.

A) LE POIDS DES « DESTINÉES »

La vraie poésie, selon Jouffroy, « n'exprime qu'une chose, les tourments de l'âme humaine devant la question de sa destinée. »¹⁷ C'est bien le cas chez Vigny, qui emploie de façon intensive, et au-delà de son œuvre poétique, les termes de *destin* et de *destinée*. Précisons tout de suite la distinction qui s'opère à l'époque entre la cause, la force, désignées par le premier substantif, et l'effet, auquel renvoie le second¹⁸. Il faut cependant ajouter que Vigny parle souvent de *Destinée(s)* avec une majuscule, ce qui donne un sens actif à l'entité ainsi personnifiée. Du reste, ce concept se trouve fréquemment associé, sous sa plume, à un large ensemble de termes et d'images, telles que le cercle ou l'océan ; leur récurrence peut ainsi donner l'impression d'une œuvre dominée par la fatalité, quoique cette dernière ne s'affirme pas si souvent avec clarté.

C'est bien sûr le poème « Les Destinées » qui en condense la représentation de Vigny. L'écrivain semble y rapporter un mythe étimologique, expliquant les causes des entraves qui gênent l'existence humaine. Le texte présente ainsi la plupart des caractéristiques du mythe « ethno-religieux » mises au jour par Philippe Sellier : il a les apparences d'un récit fondateur qu'on ne peut certes pas tenir pour anonyme et collectif, mais qui n'en comporte pas moins une dimension socio-religieuse, une logique relevant de l'imaginaire et des oppositions structurales tranchées, si bien qu'on pourrait être tenté de le tenir pour vrai¹⁹.

Ce poème appelle pourtant une lecture symbolique, conformément cette fois à la conception du mythe d'Yves Chevrel²⁰. Comment expliquer, sinon, qu'il pose conjointement

¹⁷ T. Jouffroy, « Du problème de la destinée humaine » [1830], *Mélanges philosophiques, op.cit.*, p. 414.

¹⁸ J.-Ph. Saint-Gérard, *Alfred de Vigny. Vivre, Écrire, op.cit.*, p. 108 *sqq.*

¹⁹ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature* n° 55, 1984, p. 113-118.

²⁰ Yves Chevrel, « Réception et mythocritique », in Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005, p. 287 : « Quelles que soient les définitions proposées, un mythe est une configuration narrative symbolique. »

l'existence de figures mythologiques pouvant faire songer aux Parques ou aux Érinyes et celle d'un Dieu chrétien ? Les termes et les images semblent se multiplier sans souci de cohérence métaphysique, pour donner corps à l'impression d'écrasement qui caractérise selon Vigny la condition humaine. On trouve en effet de quasi synonymes – *Destinée, Destin, Fatalité, Sort* – mais il est aussi question de « Volontés »²¹ et de « Déités »²². Plus spécifiquement, on relève les expressions « Tristes Divinités du monde Oriental / Femmes au voile blanc, immuables statues »²³, « filles du ciel, retournant au Seigneur, / Comme ayant retrouvé leurs régions natales »²⁴, « froides Destinées / Dont l'antique pouvoir ne devait point faillir. »²⁵ Ce ne sont donc pas des forces existantes qui sont représentées ici, mais les symboles de différents modes de pensée – orientale, chrétienne et païenne – qui se trouvent confrontés. On ne s'en étonne guère si l'on se souvient de la conception vignyenne des religions comme symboles à la valeur toute relative. Le propos des « Destinées » consiste du reste en bonne part à déprécier le progrès que prétend constituer le christianisme en montrant qu'il ne diffère guère du paganisme²⁶. Paul Bénichou explique en effet :

C'était une idée répandue de son temps, que le christianisme avait détruit la Fatalité pour lui substituer [...] la Providence : une puissance aveugle avait cédé la place à une volonté infiniment intelligente et bonne.²⁷

Or tout dément, on l'a vu, l'idée du gouvernement d'une divinité bienveillante chez Vigny. Cette fiction chrétienne est à nouveau dénoncée ici. Alors que la venue du « Sauveur »²⁸, au vers 24, suscite un immense espoir, les Destinées ne tardent pas à être rétablies dans leur pouvoir. Le vers 82 est explicite :

Retournez en mon nom, Reines, je suis la Grâce.²⁹

La notion chrétienne de grâce et l'élection peut-être arbitraire qu'elle suppose ne fait qu'offrir une nouvelle représentation de l'antique fatalité. Le poème légitime l'hypothèse d'une impuissance du Christ en montrant que son avènement n'amène qu'un changement de mots³⁰.

Les dernières strophes procèdent à d'autres remises en cause. Ainsi le vers 111 interroge l'origine divine des entraves à la liberté humaine :

²¹ « Les Destinées », v. 12, *Les Destinées*, p. 115.

²² *Ibid.*, v.7.

²³ *Ibid.*, v. 13-14.

²⁴ *Ibid.*, v. 49-50, p. 116.

²⁵ *Ibid.*, v. 56-57, p. 117.

²⁶ Charles Péguy le note sans vraiment souligner la perspective critique de l'amalgame : « depuis Vigny le mot *les Destinées*, contrairement à ce que l'on pourrait et devrait attendre, a pris un sens plus particulièrement moderne et chrétien » (*Les Suppliants parallèles* [1905], *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Nouvelle Revue Française, 1920, p. 439.)

²⁷ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1212.

²⁸ « Les Destinées », *op.cit.*, v. 24, p. 116.

²⁹ *Ibid.*, v. 82, p. 118.

³⁰ Pour Georges Bonnefoy, plus qu'une malheureuse continuité, le poète dénonce même un surcroît de cruauté : « Il y a entre le Destin et la Providence toute la différence entre une brutalité franche et une perversité raffinée. » (*La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny* [Paris, Hachette, 1944], Genève, Slatkine reprints, 1971, p. 350). Paul Bénichou opère une distinction similaire : « la Fatalité est brutale, et la Providence sournoise » (*Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1212). Plusieurs pages des carnets justifient ces remarques ; citons une note datée de 1834 : « La Providence est plus gaie, plaisante amèrement et dit à l'homme : Je te donne la vie. Voyons ce que tu vas en faire ? Je sais bien ce que tu devrais faire mais je ne veux pas te le dire, par malice. » (*Journal*, p. 1007-1008).

Mais qui donc tient la chaîne ? – Ah ! Dieu Juste ! est-ce vous ?³¹

L'apostrophe même du « Dieu Juste » pourrait être questionnée comme une formule figée au sens affaibli, traduisant peut-être plus un désir qu'une certitude. Notons aussi que cette adresse à la divinité sur les modes exclamatif et interrogatif traduit une subjectivité qu'on n'attend guère dans une narration à caractère mythique : l'assurance d'un récit fondateur cède ainsi la place à une voix humaine angoissée. On ne peut donc pas s'arrêter à souligner comme Marc Citoleux que le poème « se termine sur une prière et une espérance »³². L'on s'étonnera plutôt avec Louis Dorison³³ de ce ton de prière : il y a là une forme d'incompatibilité avec les allures mythiques par ailleurs adoptées, qui s'en trouvent fragilisées. Après la formulation d'un espoir, le poète développe en outre un doute qui semble affecter les forces pesant sur l'homme : demeure un « Mystère », présenté comme un « tourment de l'âme forte et grave », un « sujet d'épouvante à troubler le plus brave »³⁴. De plus, le dernier tercet, en mentionnant le « LIVRE DE DIEU » et le « LIVRE DU CHRIST », n'affirme pas tant la réalité de la fatalité que son inscription dans les textes sacrés de « l'Orient » et de « l'Occident »³⁵, confirmant l'impression que le poème évoque avant tout des croyances aliénantes. Telle semble bien être la perspective que Pierre-Georges Castex quand il écrit : « En tête du volume, le poème des *Destinées* résume les leçons décevantes des théologies »³⁶. Le poète ne néglige pas même d'évoquer la possibilité d'une marge d'action :

La Volonté transporte à des hauteurs sublimes³⁷.

Ainsi, les dehors mythiques de ce poème pourraient bien interroger la vérité du sentiment qui ne voit dans nos vies que des destins implacables.

B) DES MOTS CONFUS

Une note que Vigny consigne en 1860 dans ses carnets confirme que l'écrivain ne voit guère dans les termes qu'il mêle dans « Les Destinées » pour désigner les entités éponymes que des mots s'équivalant en renvoyant de façon mal assurée à une réalité difficilement appréhendable mais nullement surnaturelle :

Ce qu'on peut nommer la fermentation des faits et des actes empêche les assemblées des hommes de faire ce qu'ils veulent : un germe tombe comme au hasard, grandit et étouffe les plantations factices des mains savantes et laborieuses. C'est là ce que le monde antique appelait Fatalité, Destin, Sort. C'est ce que le christianisme appelle Livre de Dieu, Providence, Grâce Divine, Prescience de l'être incréé.³⁸

³¹ « Les Destinées », *op.cit.*, v. 111, p. 118.

³² M. Citoleux, *Alfred de Vigny : Persistances classiques et affinités étrangères*, *op.cit.*, p. 311.

³³ L. Dorison, *Alfred de Vigny, poète philosophe*, Paris, Armand Colin, 1892, p. 215.

³⁴ « Les Destinées », *op.cit.*, v. 120 et 118, p. 119.

³⁵ *Ibid.*, v. 122 et 123.

³⁶ P.-G. Castex, *Les Destinées d'Alfred de Vigny commentées*, *op. cit.*, p. 255.

³⁷ « Les Destinées », *op.cit.*, v. 104, p. 118.

³⁸ *Journal*, p. 1354 (11 mars 1860).

Ce genre de confusion est fréquent dans ses œuvres, à l'encontre de toute orthodoxie.

1. UNE PERSPECTIVE NON CHRÉTIENNE

Au centre de *Servitude et grandeur militaires*, *La Veillée de Vincennes* pose explicitement la question du gouvernement de la Providence, fournissant un exemple éclairant de la façon dont Vigny rend cette notion problématique. Au seuil du chapitre VII, l'adjudant affirme avec insistance sa confiance dans l'autorité divine qui a, selon lui, présidé à sa vie, dont il commence le récit :

C'est une chose qui me paraît bien certaine, mes chers enfants, dit-il en se tournant du côté de sa fille, que le soin que la Providence a daigné prendre de composer ma vie comme elle l'a été. Dans les orages sans nombre qui l'ont agitée, je puis dire, en face de toute la terre, que je n'ai jamais manqué de me fier à Dieu et d'en attendre du secours, après m'être aidé de toutes mes forces. Aussi, vous dis-je, en marchant sur les flots agités, je n'ai pas mérité d'être appelé *homme de peu de foi*, comme le fut l'apôtre ; et quand mon pied s'enfonçait, je levais les yeux, et j'étais relevé.³⁹

Tout exprime ici une foi chrétienne. En renvoyant à l'épisode évangélique où Jésus marche sur les eaux⁴⁰, le personnage replace dans une perspective pieuse les images de l'orage et des « flots agités », susceptibles de traduire une impression de désordre incontrôlable. Il met non seulement en avant l'idée de Providence, mais aussi la confiance qu'il porte en elle. On pourrait toutefois juger qu'il y a là une confusion tendant à présenter comme « certaine » une vérité essentiellement subjective, ainsi que l'indique d'emblée le modalisateur *paraître*. Tout un faisceau d'éléments autorise en fait une lecture sceptique. Le titre du chapitre – « La dame rose » – évoque le genre du conte, dont la voix naïve est adoptée par la narration qui transcrit les impressions de l'enfant, du « pauvre petit paysan »⁴¹ qu'était alors Mathurin. Un caractère quasi surnaturel est en effet conféré à la rencontre avec la reine, qui inspira au personnage une réaction d'adoration : « Elle était si belle, que je me souviens de la tentation incroyable que j'eus de me mettre à genoux »⁴². Dans le même paragraphe, une comparaison renvoie explicitement au merveilleux des contes : « Elle avait l'air d'une petite fée bien bonne. »⁴³ Une telle candeur tend à jeter la suspicion sur la profession de foi initiale : la reine semble incarner la Providence aux yeux du personnage. Certes, celui-ci a vieilli quand il rapporte son histoire mais il ne met guère à distance les impressions de sa prime jeunesse et il montre ensuite qu'il eut à cœur d'exécuter comme un arrêt divin l'idée lancée par Marie-Antoinette de devenir soldat avant d'épouser Pierrette. C'est ce qui apparaît quand, nouvellement recruté, il justifie son entêtement auprès de Michel Sédaine qui cherche à lui faire abandonner cet état :

³⁹ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre VII, p. 738-739.

⁴⁰ Matthieu, XIV, 22-33 ; Marc, VI, 45-52 ; Jean, VI, 16-21.

⁴¹ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre VII, p. 739.

⁴² *Ibid.*, p. 740.

⁴³ *Ibid.*

tu ne m'aurais pas dit ça dans le temps où tu répétais toujours : Il faut faire son sort soi-même. – Moi, je ne veux pas l'épouser avec l'argent des autres, et je fais moi-même mon sort, comme tu vois. – D'ailleurs, c'est la Reine qui m'a mis ça dans la tête, et la Reine ne peut pas se tromper en jugeant ce qui est bien à faire.⁴⁴

On voit aussi dans ce passage que le personnage confond allègrement ses convictions et les suggestions d'autrui, ce qui peut faire douter de sa capacité à livrer une analyse fiable du cours de sa vie. De même, il ne semble pas comprendre les intentions de Michel quand celui-ci, afin d'évaluer les démarches qu'il peut entreprendre par amitié, met en avant un « hasard »⁴⁵ qui n'aurait pourtant rien de fortuit.

C'est cependant le dénouement de l'histoire de l'adjudant qui jette le doute le plus sérieux sur l'affirmation initiale d'un gouvernement de la Providence. Certes, la mort de sa chère Pierrette ne remet pas cette foi en cause, comme il l'explique pieusement :

Voilà une enfant qui a tué sa pauvre mère en naissant, ajouta-t-il ; il faut bien l'aimer pour lui pardonner cela ; mais enfin tout ne nous est pas donné à la fois. Ç'aurait été trop, apparemment, pour moi, puisque la Providence ne l'a pas voulu.⁴⁶

L'adjudant prévient ici une objection de taille ; pour lui, les malheurs qui frappent les hommes ne sauraient suffire à invalider la confiance en Dieu. Il n'empêche que le soldat qui vient d'écouter le récit du vieillard aux côtés du narrateur reste songeur, sans que l'on puisse déterminer s'il incline à l'admiration ou au mépris : « Et croyant que la Providence a les yeux sur lui !" me dit Timoléon, d'un air profondément frappé »⁴⁷.

De surcroît, l'épisode de la mort de l'adjudant, qui succède à l'épilogue de sa propre narration, contient des suggestions troublantes. C'est un tableau infernal que celui de la poudrière qui

découvrit une sorte de four noir et fumant où rien n'avait forme reconnaissable, où toute arme, tout projectile était réduit en poussière rougeâtre et grise, délayée dans une eau bouillante ; sorte de lave où le sang, le fer et le feu s'étaient confondus en mortier vivant, et qui s'écoula dans les cours en brûlant l'herbe sur son passage.⁴⁸

Cette description semble constituer l'exacte antithèse du paradis de Montreuil. Au chapitre suivant, l'évocation de l'explosion jette un doute encore plus sérieux sur la croyance en une Providence :

La poudre fait des prodiges incalculables, comme ceux de la foudre.

L'explosion avait fait des miracles, non pas de force, mais d'adresse. Elle paraissait avoir mesuré ses coups et choisi son but. Elle avait joué avec nous ; elle nous avait dit : « J'enlèverai celui-ci, mais non ceux-là qui sont auprès. » Elle avait arraché de terre une arcade de pierres de taille, et l'avait envoyée tout entière avec sa forme sur le gazon, dans les champs, se coucher comme une ruine noircie par le temps. Elle avait enfoncé trois bombes à six pieds sous terre, broyé des pavés sous des boulets, brisé un canon de bronze par le milieu, jeté dans toutes les chambres toutes les fenêtres et toutes les portes, enlevé sur les toits les volets de la grande poudrière, sans un grain de sa poudre ; elle avait roulé dix grosses bornes de pierre comme les pions d'un échiquier renversé ; elle avait cassé les chaînes de fer qui les liaient, comme on casse des fils de soie, et en avait tordu les anneaux comme on tord le

⁴⁴ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 744.

⁴⁵ *Ibid.* : « Mais », me dit Michel, "si par hasard la Reine te voulait donner de quoi l'épouser, le prendrais-tu ? »

⁴⁶ *Ibid.*, chapitre XI, p. 754.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 755.

⁴⁸ *Ibid.*, chapitre XII, p. 758.

chanvre ; elle avait labouré sa cour avec les affûts brisés, et incrusté dans les pierres les pyramides de boulets, et, sous le canon le plus prochain de la poudrière détruite, elle avait laissé vivre la poule blanche que nous avons remarquée la veille.⁴⁹

C'est à l'évidence une puissance néfaste qui est évoquée ici, comme en témoigne l'accumulation de verbes de destruction. Les intentions que lui prête le narrateur suggèrent de plus un arbitraire révoltant. La mention finale de la poule vivante, aussi inattendue qu'incongrue, confirme l'idée d'un jeu, qui semble cruellement capricieux. Les termes de *prodige* et de *miracle* constituent donc une antiphrase de taille. Il faut cependant bien noter que c'est l'explosion qui se trouve ici personnifiée et hissée au rang de divinité malveillante. La comparaison initiale avec la foudre – qui pourrait certes renvoyer à l'attribut de Zeus – indique d'emblée le caractère naturel du phénomène, explicable par les lois de la physique. La poule épargnée peut quant à elle figurer la logique du hasard. L'écriture du passage dote donc la force de la déflagration – par le biais de la prosopopée et à travers la longueur impressionnante de la dernière phrase – d'une dimension surnaturelle que rien ne justifie, comme peut en avertir le modalisateur *paraître* dans la troisième phrase. L'explication rationnelle de l'épisode, quelques lignes plus loin, montre bien qu'une évocation plus simple peut en être faite :

Ce malheureux, sans doute, n'avait pas résisté au désir de visiter encore ses barils de poudre et de compter ses obus, et, soit le fer de ses bottes, soit un caillou roulé, quelque chose, quelque mouvement avait tout enflammé.⁵⁰

Ce qui ressort en définitive de cette page complexe, qui autorise différentes lectures de l'événement, pourrait bien être une méfiance fondamentale envers les récits qui imposent des interprétations contestables, à la manière de celui de l'adjudant.

Une nouvelle réplique de Timoléon montre ainsi peu après combien la foi de ce dernier peut laisser perplexe :

« A-t-il eu le temps de penser à la Providence ? » me dit la voix paisible de Timoléon d'Arc*** qui, par dessus mon épaule, me regardait dessiner avec un lorgnon.

En même temps un joyeux soldat, frais, rose et blond, se baissa pour prendre à ce tronc enfumé sa cravate de soie noire.

« Elle est encore bien bonne », dit-il.⁵¹

L'interrogation initiale reste en suspens, ce qui pourrait l'assimiler à une question rhétorique, créant un effet d'évidence, mais rien n'autorise une interprétation assurée. Il faut tout de même noter l'effet singulier de la scène qui suit : le commentaire satisfait de l'homme qui ramasse une cravate à même le cadavre s'applique bien sûr à cet accessoire mais peut aussi constituer une réponse à Timoléon, ce qui renverrait à la Providence de façon très ironique. Il n'est sans doute pas non plus anodin que le narrateur mentionne, au début de la nouvelle, une « conversation très longue sur le système des probabilités de Laplace. »⁵² Au seuil d'un récit qui va interroger la notion de Providence, cette référence rappelle l'existence de théories concurrençant la religion pour expliquer le cours des événements.

⁴⁹ *Ibid.*, chap XIII, p. 759.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 760.

⁵¹ *Ibid.*, p.761.

⁵² *Ibid.*, chapitre II, p. 726.

Une perspective chrétienne ne voit pas de contradiction entre foi en la Providence, mise en évidence de causes humaines et même représentations païennes ; les propos de l'adjudant l'illustrent bien. Dans son analyse sur la catéchèse de la Restauration, Élisabeth Germain rapporte que la notion de Providence recouvre alors la fortune, la nature et le hasard : « l'homme est invité à reconnaître partout Dieu qui se manifeste »⁵³. Elle critique d'ailleurs cette insistance sur les dons de Dieu au détriment de l'activité de l'homme, donnant selon elle l'« idée d'un Dieu qui impose, qui surajoute un joug pesant à l'homme » et le sentiment que ce dernier « deviendrait plus pleinement lui-même en se libérant de la tutelle de Dieu »⁵⁴. Cet éclairage s'avère précieux pour comprendre la révolte de Vigny, qui naît peut-être en réaction à la prédication de l'époque. Car de toute évidence, il ne s'en fait pas le relais. On ne peut appliquer à son œuvre la distinction que Marc Citoleux emprunte à la théologie : « le *Destin* n'est pas l'œuvre du hasard mais de Dieu, et, partant, se confond avec la *Providence*. »⁵⁵ Dans la perspective de Vigny, au contraire, de même que le malheur des hommes et leur sentiment de déréliction mettent en doute la notion de Providence, la conjonction de plusieurs systèmes d'interprétation apparaît problématique. Les facteurs naturels et surnaturels entrent en conflit sans que les premiers soient solubles dans les seconds. La Providence ne semble ainsi guère qu'une interprétation, qu'un mot parmi d'autres.

2. INTERPRÉTATIONS PLURIELLES

Vigny met du reste une véritable insistance à brouiller les perceptions des événements. C'est ainsi que l'incipit enchanteur de *Stello* engage le lecteur sur une fausse piste. Il faut citer le premier paragraphe dans son intégralité afin de bien prendre la mesure de l'optimisme qui s'y déploie :

Stello est né le plus heureusement du monde et protégé par l'étoile du ciel la plus favorable. Tout lui a réussi, dit-on, depuis son enfance. Les grands événements du globe sont toujours arrivés à leur terme de manière à seconder et à dénouer miraculeusement ses événements particuliers, quelque embrouillés et confus qu'ils se trouvaient ; aussi ne s'inquiète-t-il jamais lorsque le fil de ses aventures se mêle, se tord et se noue sous les doigts de la Destinée : il est sûr qu'elle prendra la peine de le disposer elle-même dans l'ordre le plus parfait, qu'elle-même y emploiera toute l'adresse de ses mains, à la lueur de l'étoile bienfaisante et infaillible. On dit que, dans les plus petites circonstances, cette étoile ne lui manqua jamais, et qu'elle ne dédaigne pas d'influer pour lui sur le caprice même des saisons. Le soleil et les nuages lui viennent quand il le faut. Il y a des gens comme cela.⁵⁶

La première phrase, à elle seule, est remarquable : pour dire le bonheur du poète, deux superlatifs se succèdent sur un rythme binaire qui crée une impression d'équilibre et d'harmonie ; on entend même un alexandrin blanc avant la conjonction de coordination *et*. Les termes mélioratifs et intensifs s'enchaînent sans plus de restriction dans les phrases suivantes. Néanmoins, il reste difficile de déterminer quelle puissance le texte amène à

⁵³ É. Germain, *Parler du Salut ?*, op.cit., p. 187.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 374.

⁵⁵ M. Citoleux, *Alfred de Vigny : Persistances classiques et affinités étrangères*, op.cit., p. 306.

⁵⁶ *Stello*, chapitre I, p. 497.

célébrer : « l'étoile » est certes évoquée trois fois, mais peut sembler concurrencée par la présence de l'adverbe *miraculeusement*, qui appartient davantage au vocabulaire chrétien, ainsi que par la mention de « la Destinée », liée à l'image d'un fil qui peut évoquer les Parques antiques. Du reste, les « événements » occupent la position de sujet dans la troisième phrase, ce qui pourrait dispenser de leur attribuer une cause surnaturelle. Surtout, on peut douter de la véracité de cette présentation excessive. De tels bienfaits semblent totalement injustifiés, comme le pointe plaisamment la dernière phrase en concluant à une exception inexplicable. L'idée d'un accord entre « grands événements » et « événements particuliers » ne laisse pas non plus d'étonner. La disproportion des faveurs dont jouit Stello éclate quand il est question que les saisons se plient à son intérêt. Rétrospectivement, les termes au sens absolu, comme les adverbes *toujours* et *jamais* ou le pronom indéfini *tout*, apparaissent comme des marqueurs d'ironie. Leur impropreté se confirme dès le paragraphe suivant, expliquant qu'il arrive malgré tout à Stello de souffrir. Le personnage contredit très clairement cette entrée en matière en décrivant les « symptômes » de sa maladie au chapitre suivant : il se plaint notamment du temps, pourtant présenté comme lui étant entièrement favorable ; il dit explicitement de la pluie : « de tous les fléaux qui tombent du ciel, c'est le pire à mon sens »⁵⁷. Le renversement est patent. L'arrivée du docteur, à la toute fin du premier chapitre, est également intéressante : « par un grand bonheur, la porte de sa chambre s'ouvrit et il vit entrer le Docteur noir »⁵⁸. Après l'ouverture du roman sous le signe du prodige, la construction du passage, qui retarde la mention du Docteur noir, en plaçant la « porte » en position de sujet, pourrait laisser attendre une apparition miraculeuse. Bien qu'il n'en soit rien, la première réaction de Stello est de s'exclamer : « Ah ! Dieu soit loué ! »⁵⁹ Les plans humains et divins sont donc à nouveau confondus, dans un contexte ironique. Comment ce dernier s'explique-t-il, dans cet incipit ? L'auteur semble y jouer sur les discours convenus qui peuvent être tenus, conformément à une longue tradition prolongée par le romantisme, sur le poète élu des Dieux. Les expressions « dit-on » et « On dit que » mettent bien en avant une *doxa* qu'infléchiront les trois histoires du Docteur noir. L'idée d'une protection divine est ainsi ramenée au rang d'une représentation trompeuse, d'un discours contestable. Signe supplémentaire que sa réalité est essentiellement verbale, l'insistance sur le terme *étoile* semble pouvoir se justifier par sa proximité avec le nom *Stello*, dans lequel on entend encore plus distinctement l'étymon latin *stella*.

On peut rapprocher cet *incipit* du chapitre XXIX, où la Providence se trouve à la fois affirmée et mise en cause. Le Docteur noir rapporte en effet une satisfaction illusoire, due au faux espoir de sauver Chénier qui, pas plus que Jésus dans « Le Mont des Oliviers », ne pourra accomplir l'œuvre envisagée : « Je construisais intérieurement un admirable système sur les voies de la Providence qui avait réservé un poète pour un temps meilleur et avait voulu que sa mission sur la terre fût entièrement accomplie »⁶⁰. De même que l'arrivée du docteur à la fin du premier chapitre, celle de son domestique peut ensuite sembler jouer avec les représentations du divin :

⁵⁷ *Ibid.*, chapitre II, p. 499.

⁵⁸ *Ibid.*, chapitre I, p. 498.

⁵⁹ *Ibid.*, chapitre II.

⁶⁰ *Ibid.*, chapitre XXIX, p. 604.

Cependant j'entendis derrière moi le bruit de deux chevaux et de quatre roues qui me suivaient et s'arrêtèrent. Je me retournai et je vis planer au-dessus de ma tête la bénigne figure de Blaireau.⁶¹

À nouveau, l'identité du personnage n'arrive qu'à la fin de la phrase, après que le verbe *planer* a pu laisser croire à une apparition céleste, en particulier du Saint-Esprit, traditionnellement représenté comme une colombe⁶². Cette suggestion peut ajouter au sentiment d'une difficile appréhension des événements, qui se retrouve encore à la fin du chapitre quand le narrateur rapporte : « J'arrivai en dix minutes rue Saint-Honoré, chez Robespierre, et je ne comprends pas encore comment il s'est fait que je n'y sois pas arrivé écartelé. »⁶³ C'est enfin la présentation de Trivulce, dans *Daphné*, qui peut rappeler celle de Stello. La richesse de ce « jeune étudiant en droit », après la rapide mention du banquier qui l'alimente, donne en effet lieu à une évocation qui mêle sans cohérence les domaines pourtant distincts de la magie – dont la force a quelque chose d'occulte – et du divin : « de cette bourse magique où se trouve toujours un or intarissable, il ne s'occupe pas plus que si cela était tout naturel, et une dette que la Providence lui paie par quartiers et très exactement. »⁶⁴ Un commentaire du narrateur permet ensuite rapidement d'attribuer cette désinvolture à l'absence de réflexion du personnage : « il a bien fait d'abord quelques vagues questions, mais s'est contenté aussi de vagues réponses et s'est habitué parfaitement à voir ainsi pleuvoir sur lui la manne du ciel. »⁶⁵ C'est une croyance trop facile aux miracles qui se trouve dénoncée là.

Ces passages des *Consultations du Docteur noir* cultivent une grande confusion puisqu'ils mêlent diverses explications d'ordre surnaturel à une lecture plus rationnelle des faits⁶⁶. Le poème « Les Destinées » confronte plutôt, on l'a vu, des systèmes de croyance. On en trouve la préfiguration dans ce bref échange entre Servus Dei et l'interprète de *L'Alméh* :

- [...] il faut compter sur la Providence.
- Nous sommes au pays de la fatalité⁶⁷.

Cette tension fondamentale est aussi mise en scène dans *La Maréchale d'Ancre*, si l'on en croit une lettre à Émile Deschamps où Vigny évoque, à propos de la pièce, « cette fatalité ou cette providence toujours invisible et présente »⁶⁸. C'est davantage un mélange de foi et de superstition qui ressort cependant du drame et qui semble encore plus propre à mettre en cause la valeur des croyances religieuses. À la scène 2 de l'acte III, le dialogue entre la héroïne et une de ses dames de compagnie, à propos du maréchal, a ainsi de quoi surprendre :

⁶¹ *Ibid.*, p. 605.

⁶² Voir l'épisode du baptême de Jésus dans les évangiles : Matthieu, III, 16 ; Marc, I, 10 ; Luc, III, 21 ; Jean, I, 32.

⁶³ *Stello*, chapitre XXIX, p. 606.

⁶⁴ *Daphné*, « Trivulce », p. 914.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ De même, dans son adaptation du *Marchand de Venise*, à la scène 2 de l'acte II, où Bassanio doit trouver lequel de trois coffres fermés cache le portrait de Portia, Vigny crée une ambiguïté en insérant les notions de « hasard », aux vers 421 et 444, et de volonté divine, au vers 440, qui viennent minimiser l'importance du choix humain, si difficile soit-il (*Œuvres complètes*, t. I, p. 574-575).

⁶⁷ *L'Alméh*, chapitre II, p. 460.

⁶⁸ *Correspondance*, 2, p. 90 (6 août 1831).

MADAME DE ROUVRES : Il est né sous la plus heureuse étoile !
 LA MARÉCHALE : Est-ce que vous croyez aux étoiles ? Vous... superstitieuse !
 MADAME DE ROUVRES : À la vôtre, madame.
 LA MARÉCHALE : Oh ! flatteuse, flatteuse, taisez-vous. (Elle lui donne la main.) Eh bien ! moi aussi, je crois un peu à la prédestination.⁶⁹

La mention d'une bonne étoile est d'abord mise à distance comme une superstition, c'est-à-dire une croyance irrationnelle et vaine, puis repoussée comme une flatterie, non sans pertinence. Pourtant, elle est finalement approuvée par le biais d'un déplacement lexical qui laisse perplexe puisque le terme de *prédestination* a d'abord un sens religieux. Ainsi, c'est finalement l'incertitude des croyances que l'on retient surtout de cet échange. Loin d'être isolée, cette confusion de la superstition et de la foi trouve dans la pièce des justifications inattendues. Dès la scène 3 de l'acte I, Concini relègue ainsi la foi en la relique de saint Janvier au rang des puérités. Son épouse ne dément guère ce reproche en mentionnant les « présages d'assez mauvais augure » de la cartomancie et en rappelant : « C'est aujourd'hui le treizième du mois ! »⁷⁰ Pourtant, elle affirme la respectabilité de ses croyances par un nouveau rapprochement avec la religion qu'on peut toujours juger problématique : « Il y a des signes, monsieur, que les meilleurs chrétiens ne peuvent révoquer en doute et qui ne vont pas contre la foi »⁷¹. De même, à la scène 3 de l'acte IV, Déageant ne voit pas d'impossibilité à accuser de « sorcellerie et de divination »⁷² un personnage pieux. Si les personnages trouvent à la justifier, cette confusion récurrente des croyances ne laisse pas de paraître troublante.

Elle se double de plus de chevauchements (comme dans *Stello* et *Daphné*) entre explications rationnelles et surnaturelles des faits, qui créent un effet d'indécision supplémentaire. Des glissements sont courants entre les deux domaines, rendant indispensable un examen du contexte dans lequel apparaît l'isotopie de la destinée, dont la fréquence ne peut suffire à convaincre. À la scène 3 de l'acte III, la maréchale essaie ainsi de retrancher ses responsabilités derrière des mots dont Borgia n'est pas dupe :

LA MARÉCHALE, toujours les yeux baissés : [...] C'est le temps qui nous a séparés, c'est la destinée, c'est...

BORGIA : Non, ce n'est pas tout cela, madame. Regardez-moi.⁷³

Outre la dérobade de l'héroïne, que son regard baissé pourrait suffire à dénoncer, on notera l'équivalence qu'elle tente d'instaurer entre le temps et la destinée : le sens du second terme s'en trouve singulièrement affaibli, comme s'il ne valait guère qu'à titre d'image recouvrant des réalités plus facilement appréhendables que les personnages ne veulent le penser. Une occurrence plus complexe se trouve à la scène 13 de l'acte IV, où la maréchale fait face au duc de Luynes :

J'ai perdu la partie. Je vous fais cadeau de mon jeu de cartes magiques ; vous êtes meilleur joueur que moi. – Cependant, vous avez triché : prenez garde à vous ; le destin est plus fort que tout le monde. (*Gravement et en l'amenant en avant.*) Ah çà ! Venez ici, maintenant, et

⁶⁹ *La Maréchale d'Ancre*, III, 2, p. 669-670.

⁷⁰ *Ibid.*, I, 3, p. 641.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, IV, 3, p. 689.

⁷³ *Ibid.*, III, 3, p. 670.

cessons de jouer la comédie. [...] Vous êtes bien avec le roi, et moi avec la reine. Le roi l'emporte, vous me renversez, c'est tout simple.⁷⁴

C'est maintenant de façon clairement ironique que la maréchale renvoie à la cartomancie avant de couper court à ses propos comme à une mascarade. S'il est possible de jouer avec les cartes et de tricher, c'est bien que l'action humaine est essentielle, comme le montre la seconde partie de la réplique qui réinterprète le cours des événements de façon plus « simple », en n'évoquant plus le « roi » et la « reine » d'un jeu de cartes mais de véritables personnes, prises dans un réseau complexe d'influences. Le mot *destin*, prononcé dans la continuité des remarques sur le jeu de cartes, avant que l'héroïne n'arrête sa « comédie », semble ainsi devoir être mis au rang des superstitions qui empêchent d'agir efficacement. Notons de surcroît une variante éclairante : à la place de ce terme, Vigny avait d'abord écrit celui de *hasard*. Cela confirme l'impression que l'isotopie de la destinée recouvre chez lui une large variété de significations et qu'il n'est pas possible d'y voir seulement l'évocation d'une puissance souveraine présidant aux affaires humaines. Charles Mazouer mentionne cette variante pour montrer que la « pensée de Vigny n'est pas très claire » à ce sujet ; il ajoute que dans la pièce « [L]es luttes de clan, le choc des ambitions, la poursuite de la vendetta expliquent assez les événements, sans qu'il soit besoin de faire appel à la destinée. »⁷⁵ C'est pourquoi ce terme relève selon lui d'une mystification de l'héroïne et du dramaturge, qui ne mettrait pas en scène, dans *La Maréchale d'Ancre*, le tragique authentique du théâtre grec. Le drame de Vigny ne fait cependant pas figure d'exception dans l'ensemble de sa production littéraire. François Germain écrit ainsi :

L'idée de Destinée qui domine son œuvre n'est pas [...] rigoureuse. Vigny rassemble sous ce nom toutes les forces, intérieures ou extérieures, psychologiques, historiques, sociales, mythologiques, qui limitent notre indépendance⁷⁶.

Plutôt que de voir une mystification dans la confusion du concept de Destinée avec celui de Providence, d'une part, mais aussi avec une série de facteurs n'ayant rien de surnaturel, il semble plus juste de considérer que Vigny met là en évidence, tout à la fois, la crainte, le besoin et la difficulté, pour les hommes, de reconnaître dans le cours de leurs existences la cohérence d'un destin. En laissant voir le caractère douteux de nombreuses interprétations, souvent confondues de façon problématique, l'écrivain favorise une analyse critique, possible prélude à une émancipation des fausses représentations qui ne constituent pas les moindres des entraves pesant sur les êtres humains.

C) DES MOTS-ÉCRANS

Le brouillage des causalités qui incite à la prudence dans l'interprétation de tout phénomène n'empêche pas de discerner que les notions de Destinée et de Providence, chez

⁷⁴ *Ibid.*, IV, 13, p. 701.

⁷⁵ Charles Mazouer, « Vigny dramaturge tragique ? », in Yolande Legrand (dir.), *Alfred de Vigny : Un souffle dramatique*, Bordeaux, *Eidolon* n° 51, 1998, p. 196.

⁷⁶ F. Germain, « Vigny poète », *Œuvres complètes*, t. I, p. 910.

Vigny, recouvrent le plus souvent des moteurs humains. L'avant-propos de *La Maréchale d'Ancre* n'en dissimule pas l'importance, quoiqu'elle mette d'abord en valeur « la Destinée, contre laquelle nous luttons toujours, mais qui l'emporte sur nous dès que le Caractère s'affaiblit ou s'altère »⁷⁷. Le « Caractère » apparaît ici défaillant mais il est doté d'une majuscule, au même titre que le terme de *Destinée*, ce qui laisse entrevoir une marge d'action à ne pas négliger. De même, les éloges de Fiesque dans la scène d'ouverture valorisent le personnage d'une « petite femme qui combat d'égal à égal les plus grands caractères et les plus hauts événements de son temps. »⁷⁸ Dans *Stello*, le Docteur noir explicite la possibilité de maîtriser son sort, par le biais d'une image réversible :

Les hommes sont partout et toujours de simples et faibles créatures plus ou moins ballottées et contrefaites par leur destinée. Seulement les plus forts ou les meilleurs se redressent contre elle et la façonnent à leur gré au lieu de se laisser pétrir par sa main capricieuse.⁷⁹

Pour Pierre Flottes, « la définition contradictoire que Vigny [...] donne de la Destinée [...], tour à tour, puissante et malléable » participe de la difficulté de l'ouvrage⁸⁰. Cette contradiction s'explique cependant, dans les propos du Docteur noir, par la force inégale des êtres ; il semble que ce soit leur impuissance qui donne corps à l'idée de destinée. On verra aussi, à l'opposé, comment ce concept peut recouvrir une volonté humaine qu'il s'agit d'occulter ou d'exalter.

1. TRADUCTION D'UNE IMPUISSANCE HUMAINE

Un examen précis des allusions, dans l'œuvre de Vigny, à des forces surnaturelles qui présideraient aux affaires humaines révèle que cette idée n'a souvent d'autre justification que la difficulté des hommes à maîtriser les événements qu'ils font pourtant, à contrôler leurs sentiments et à comprendre le jeu complexe des intrigues politiques.

a) DIFFICILE MAÎTRISE DES ÉVÉNEMENTS

Le chapitre XXXVI de *Stello* montre la permanence d'une responsabilité humaine dans le cours des événements. On y voit que les hommes contrôlent et comprennent mal le rôle qu'ils jouent, mais que celui-ci ne fait guère de doute. L'isotopie de la destinée, toujours fort présente, ne semble ainsi pas désigner une force surnaturelle supérieure, mais traduire cette maîtrise difficile. Après la mort d'André Chénier, le Docteur noir éprouve une grande amertume, qui le conduit à se détacher des événements, à ne pas espérer une issue heureuse ni à tenter d'y contribuer. Le conteur rapporte qu'il désira seulement « voir comment se

⁷⁷ *La Maréchale d'Ancre*, avant-propos, p. 625.

⁷⁸ *Ibid.*, I, 1, p. 636.

⁷⁹ *Stello*, chapitre XX, p. 564.

⁸⁰ P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 129.

conduirait la Destinée, et si elle aurait l'audace d'ajouter le triomphe général de Robespierre à ce triomphe partiel. »⁸¹ La présence de la Destinée trouve une justification dans le chapitre XXXV, où l'on a vu Chénier exécuté suite à la dispersion de la foule en colère par la pluie, après la prière du docteur. Cette issue malheureuse invalidant la foi en une possible protection divine, le concept païen, dépourvu de toute nuance bienveillante, fait son apparition. Il n'empêche que l'exécution des condamnés s'explique, de façon assez simple, par un phénomène météorologique malchanceux et par le manque de volonté du peuple ; l'action humaine n'a pas rencontré d'obstacle plus insurmontable dans cette scène. Seul le caractère absurde du dénouement ne tenant qu'à un fil peut donc justifier l'impression d'une ironie du sort. Quelques pages plus loin, le Docteur noir retrouve son domestique, ancien canonnier qui a repris du service et tente d'obéir à l'ordre d'Henriot de tirer contre la Convention. La scène est située la nuit du 9 Thermidor. Le docteur évoque la roue de canon de la façon suivante :

je crus voir la roue mythologique de la Fortune. Oui, c'était elle... C'était elle-même, réalisée, en vérité.

À cette roue était suspendu le destin du monde. [...] je voulus voir ce que le Destin seul enfanterait.⁸²

La roue de la Fortune est à l'évidence une métaphore : un homme tient la roue du canon ; c'est sa difficulté à la diriger selon ses intentions, auxquelles il aura vite fait de renoncer, qui justifie cette image du hasard, des renversements rapides et de la fragilité des positions⁸³. Le terme de Destin, également associé au monde antique, l'accompagne sans surprise. Le passage, dans la première phrase, de l'impression personnelle – traduite par le verbe *croire* – à la certitude ne fait peut-être qu'exhiber un processus de déformation du réel. Ici encore, les expressions de la destinée ne désignent pas vraiment une force surnaturelle mais participent d'une écriture suggestive. On rencontre un semblable effet de discours quand on lit, après l'annonce de la mise hors la loi des Terroristes par la Convention : « tout le peuple se soumet ou se disperse au cri magique »⁸⁴. C'est la faiblesse de la foule, réagissant toujours de façon immédiate et sans réfléchir, qui justifie l'impression de magie, accentuée par la vivacité du présent de narration.

À la fin du chapitre, à travers l'éloge de Blaireau qui, en renonçant à tourner un canon difficilement maniable contre la Convention a permis la chute des Terroristes, le Docteur noir explicite l'idée que seule l'action mal contrôlée des hommes sur le cours des choses justifie l'impression d'une force du destin :

jamais on ne pensera à te rapporter l'hommage d'adoration qui t'est dû tout aussi justement qu'à tous les hommes d'action qui pensent si peu et qui savent si peu comment ce qu'ils ont fait s'est fait, et qui sont bien loin de ta modestie et de ta candeur philosophique. [...] c'est toi, ô Blaireau ! qui es véritablement l'homme de la Destinée.⁸⁵

⁸¹ *Stello*, chapitre XXXVI, p. 637.

⁸² *Ibid.*, p. 644.

⁸³ Voir la fin du chapitre XXXI, *ibid.*, p. 614, à propos de la façon dont le pouvoir politique échoit aux hommes : « Tout le malheur sera dans le tour de roue de la Fortune qui l'aura mis en haut et lui aura trop tôt donné cette chose fatale entre toutes : LE POUVOIR. »

⁸⁴ *Ibid.*, chapitre XXXVI, p. 645.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 646.

Joyce O. Lowrie commente cette dernière expression en soulignant que la notion de Destinée laisse ici voir une plus grande liberté humaine que les concepts de Fortune et de Fatalité chez les Grecs. L'homme, chez Vigny, peut changer la face des choses ; il lui manque seulement, comme à Blaireau, la conscience des conséquences de ses actes⁸⁶. Notons aussi que la convocation du domaine surnaturel ne va apparemment pas sans une certaine ironie. C'est ce qui ressort de l'allusion au livre de Jérémie, qui mêle plaisamment grandiloquence et prosaïsme : « D'autres hommes vont gouverner qui seront félicités de ton œuvre ; et qu'un souffle de toi aurait pu disperser comme la fumée de ta pipe solennelle. »⁸⁷ La reprise des paroles de l'oracle de Yahvé, qui dote quasiment Blaireau d'une puissance divine, peut tout à la fois montrer que c'est à l'homme d'assurer son salut en l'absence de secours céleste, et tourner en dérision la métamorphose que les mots peuvent faire subir au réel. La réaction sceptique du canonier, que ne cautionne pourtant pas le narrateur, illustre cette ambiguïté : « Blaireau pensa, je ne sais pourquoi, que je me moquais de lui. »⁸⁸

Dans une moindre mesure, le chapitre XVIII de *Cinq-Mars*, où le héros éponyme commente ses projets avec de Thou, permet d'expliquer comment l'emploi de termes tels que *Fortune*, *destin* ou *destinée* ne suppose pas nécessairement l'existence de puissances surnaturelles. Henri déclare notamment :

Ah ! que vous me connaissez mal si vous croyez que je sois dupe de la Fortune quand elle me sourit ; si vous croyez que je n'aie pas vu jusqu'au fond de mon destin ! Je lutte contre lui, mais il est le plus fort, je le sens ; j'ai entrepris une tâche au-dessus des forces humaines, je succomberai.⁸⁹

La Fortune est ici une image pour désigner des circonstances favorables que le locuteur sait cependant être fragiles. Le destin figure quant à lui l'issue nécessairement malheureuse des entreprises inconsidérées du personnage ; il correspond en quelque sorte au principe de réalité. Peu après, une autre réplique confirme que le personnage est en mesure d'agir mais que sa difficulté à s'assurer du roi rend ses projets hasardeux et sa situation fragile :

– Sur quoi comptez-vous donc ? dit de Thou ?
– Sur un coup de dés. Si sa volonté peut cette fois durer quelques heures, j'ai gagné ; c'est un dernier calcul auquel est suspendue ma destinée.⁹⁰

La précarité de la situation de Cinq-Mars suffit à justifier le retour de l'idée de destinée, sans qu'il faille y voir le résultat d'une volonté transcendante.

⁸⁶ Joyce O. Lowrie, « The Structural and Ideological Significance of Vigny's 'Man of Destiny' in *Stello* », *Publications of the Modern Language Association of America*, mars 1972, p. 280.

⁸⁷ *Stello*, chapitre XXXVI, p. 646. Voir Jérémie XIII, 24 : « Je les disperserai en divers lieux, comme la paille que le vent emporte dans le désert. »

⁸⁸ *Stello*, chapitre XXXVI, p. 646.

⁸⁹ *Cinq-Mars*, chapitre XVIII, p. 203.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 205.

b) MOTEURS PSYCHOLOGIQUES

Dans cette même page, une autre image vient rendre compte de la « chaleur de cœur qui [...] entraîne souvent [Cinq-Mars] par des mouvements subits et bien dangereux »⁹¹, comme l'en avertit son ami au chapitre XI : « les veines de son front s'élevaient comme des lignes bleues tracées par une main invisible »⁹². L'auteur suggère que le personnage est façonné par une force mystérieuse afin de donner l'ampleur de la fougue qui l'habite. C'est ici une fatalité d'ordre psychologique qui se fait jour. Précisant comment le terme de *Destinée* fait souvent écran à des réalités humaines, François Germain le confirme :

Le contenu philosophique de cette notion peut être vague, son contenu psychologique est fort clair ; elle désigne tout ce qui nous empêche d'agir et nous fait mesurer nos faiblesses ; elle en est l'explication mythologique et l'excuse.⁹³

La Maréchale d'Ancre justifie tout particulièrement cette analyse, dès la présentation des caractères : Borgia y est en effet montré « animé par la Vendetta comme par une seconde âme ; conduit par elle comme par la destinée »⁹⁴. La destinée, dépourvue de majuscule malgré le sens actif que lui attribue le contexte, apparaît une fois de plus à titre d'image, pour dire l'intensité avec laquelle le personnage a intériorisé l'exigence coutumière de la vengeance. La façon dont Concini exprime sa haine pour Borgia, à la scène 7 de l'acte II, confirme comment l'abandon sans réserve à ce sentiment peut conduire à ne plus s'appartenir soi-même ; c'est notamment ce que suggère l'absence de la première personne dans une phrase construite en chiasme, comme pour figurer un cycle sans fin : « Depuis que Concini et Borgia [sont au monde], Borgia heurte Concini. »⁹⁵ À la scène 11, c'est cette fois la passion amoureuse qui gouverne les propos de Borgia, découvrant un billet de la maréchale lui accordant un rendez-vous :

BORGIA, lisant : « Puisque vous le voulez : À quatre heures. Seule. Sous votre garde ! »
(Avec transport.) Oh ! sous la garde des esprits célestes... Léonora ! ton étoile a voulu ton salut... Je te préserverai...⁹⁶

L'exaltation du locuteur le conduit à magnifier la situation ; les « esprits célestes » semblent ici renvoyer à Borgia, comme incline à le penser la reprise des termes *sous* et *garde* et comme le confirme le retour rapide à la première personne pour exprimer l'idée de protection. Signe supplémentaire d'un gauchissement possible du langage, le personnage va quitter la scène « en prononçant des mots inintelligibles »⁹⁷.

⁹¹ *Ibid.*, chapitre XI, p. 131.

⁹² *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 205.

⁹³ F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 350.

⁹⁴ *La Maréchale d'Ancre*, « Caractères », p. 627.

⁹⁵ *Ibid.*, II, 7, p. 660.

⁹⁶ *Ibid.*, II, 11, p. 665.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 666.

c) MOTEURS POLITIQUES

François Germain précise encore : « Dans *La Maréchale*, le Destin peut agir en justice immanente et conduire à l'expiation [...] ; il s'explique cependant par le jeu des ambitions et des jalousies, par l'aveuglement inévitable de ceux qui ont le pouvoir »⁹⁸. C'est ce dont témoigne une variante de la dernière réplique de Borgia à la fin de la scène 10 de l'acte II. Revenant comme fou du Louvre, où il a revu la maréchale une première fois, il accuse, logiquement, dans le texte définitif : « c'est l'air de la cour que j'ai respiré »⁹⁹. Vigny avait pourtant d'abord pensé lui faire dire : « c'est l'influence des astres »¹⁰⁰ ; on voit ainsi comment le domaine du surnaturel peut recouvrir celui des affaires humaines, sous la plume de l'écrivain. Cela se manifeste, dans *La Maréchale d'Ancre*, dès la scène d'exposition. À la scène 3 de l'acte I, on l'a vu, l'héroïne évoque cartes et présages pour justifier « qu'il vaut mieux ne rien entreprendre aujourd'hui »¹⁰¹. Ces mauvais pressentiments trouvent toutefois à s'expliquer de façon très rationnelle par la complexité de l'état du royaume, encore aggravée par l'ambition intarissable de Concini, auquel va céder son épouse. Dès la première scène, l'exposition de la situation politique annonce la chute imminente du parvenu, acculé dans une impasse, sans qu'il soit besoin aux courtisans de recourir à la divination. Cette dimension politique est d'une importance majeure ; elle se superpose même à l'exigence de la *vendetta* dans le conflit qui oppose Borgia à Concini, le premier détenant une lettre fort compromettante pour le second, impliqué dans l'assassinat d'Henri IV.

Lors de son procès en sorcellerie, la favorite de la reine est amenée à nier toute idée de forces occultes et met en avant la difficulté toute humaine de la position politique qu'elle a occupée :

mes sortilèges sont les craintives erreurs d'une faible femme jetée sans guide au sommet du pouvoir. Eh ! qui de vous connaît une étoile qui dirige l'autorité sans faillir dans la tourmente des affaires humaines !¹⁰²

C'est la maréchale qui a joué le rôle de l'étoile dont elle parle comme pour signifier l'impossibilité de ne pas déchoir en exerçant le pouvoir. En déclarant, à la scène suivante, qu'elle se sait « condamnée d'avance »¹⁰³, l'accusée ne songe à l'évidence pas à une quelconque prédestination, mais aux manipulations qui la privent d'un jugement équitable. Concini tient plus tardivement un langage de vérité, déclarant à la scène 11 de l'acte V : « Je sens comme une condamnation invisible qui pèse sur ma tête. »¹⁰⁴ L'idée de poids secret qui écrase le personnage ne renvoie pas ici à une force transcendante, mais à la complexité d'une situation politique qu'il a bien du mal à envisager. Luynes lui-même montre comment le mot *destinée* n'est guère qu'un écran en l'utilisant ironiquement pour se dédouaner de l'itinéraire qu'il envisage cruellement de faire emprunter à la condamnée pour aller au bûcher :

⁹⁸ F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 71.

⁹⁹ *La Maréchale d'Ancre*, II, 10, p. 665.

¹⁰⁰ Variante b, p. 1455.

¹⁰¹ *Ibid.*, I, 3, p. 641.

¹⁰² *Ibid.*, IV, 7, p. 692.

¹⁰³ *Ibid.*, IV, 8, p. 695.

¹⁰⁴ *Ibid.*, V, 11, p. 709.

elle peut rencontrer Concini, et Vitry, et nos mousquetaires, et la bataille. Eh bien ! que voulez-vous que j'y fasse ? Si c'est sa destinée, je n'y peux rien, moi. Elle est sorcière, elle devait le prévoir.¹⁰⁵

Luynes semble ici se jouer de l'accusation de sorcellerie, qui s'en trouve entièrement discréditée, s'il était besoin. André Jarry a donc raison de corriger l'impression d'« ironie du sort » en parlant plutôt de « la cruauté de l'homme qui s'acharne »¹⁰⁶ contre l'héroïne. Déageant n'est pas plus fiable quand il proclame : « j'aime la justice du talion »¹⁰⁷. Le procès de la maréchale constitue au contraire un déni de justice, comme cette expression contribue en fait à le dénoncer.

Le personnage de Richelieu, dans *Cinq-Mars*, fournit sans doute le meilleur exemple de la façon dont le pouvoir politique peut revêtir les apparences d'une force transcendante. Évoquant, au chapitre VII, comment il a su se venger de ses ennemis ; il commente :

C'est une chose merveilleuse que leur aveuglement ! ils se croient tous libres de conspirer, et ne voient pas qu'ils ne font que voltiger au bout des fils que je tiens d'une main, et que j'allonge quelquefois pour leur donner de l'air et de l'espace.¹⁰⁸

En s'érigeant lui-même en figure surnaturelle évoquant les Destinées, le personnage montre, outre sa mégalomanie, que l'impression d'un règne de puissances supérieures se justifie par un pouvoir démesuré qu'il serait possible de contester efficacement en l'identifiant au plus juste. Ayant éliminé toute opposition, il est facile au cardinal de s'arroger des prérogatives divines en revendiquant lui aussi d'exercer la loi du talion et d'instaurer une justice rigoureuse. Il semble donc qu'on puisse résoudre l'ambiguïté que Claudie Bernard voit dans ce roman : « Vigny oscille entre deux conceptions, l'une "volontariste", où Richelieu est responsable de tout, l'autre "fataliste", où il n'est plus qu'un outil du destin. »¹⁰⁹ Plutôt que d'une hésitation, le personnage du ministre témoigne, de la part de l'auteur, d'une volonté de démythification qui caractérise assez largement le roman historique de l'époque, que Claudie Bernard présente par ailleurs comme déterministe, cherchant à réduire l'importance du hasard et à élucider le contenu social et idéologique de la notion de destin¹¹⁰.

2. HABITS D'UNE VOLONTÉ HUMAINE

Jacques-Philippe Saint-Gérard relève que l'idée d'une puissance supérieure, dans la bouche de Richelieu, en invalide la réalité : « l'on trouve là une affirmation de volonté qui réduit à néant le pouvoir du destin au moment même où elle en pose l'existence et en fait peser l'incidence sur la destinée des autres. »¹¹¹ La notion de volonté est fondamentale :

¹⁰⁵ *Ibid.*, IV, 14, p. 702.

¹⁰⁶ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 271.

¹⁰⁷ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 3, p. 689.

¹⁰⁸ *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 84.

¹⁰⁹ Claudie Bernard, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*. Paris, Hachette supérieur, « Recherches littéraires », 1996, note p. 205.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹¹¹ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, op.cit., p. 154.

l'isotopie de la destinée ne se justifie pas seulement par l'incapacité des hommes à envisager lucidement les événements dont ils sont acteurs, les sentiments qui les animent ou les manipulations dont ils sont victimes ; elle répond aussi à la volonté – plus ou moins consciente – de minimiser ou de grandir des responsabilités humaines.

a) DISSIMULATION

À la manière de Luynes et Déageant, Richelieu dissimule fréquemment les secrets honteux de sa politique en assimilant son action à celle de la Providence. Au chapitre XXIV, il commente ainsi la mort de plusieurs juges de Grandier, devenus embarrassants pour lui : « La Providence m'a bien servi en enlevant tous ces hommes ; j'achève son ouvrage. »¹¹² Cette déclaration permet de mieux comprendre l'assimilation fréquente du personnage à une puissance transcendante. Le cardinal affirme sa foi en une puissance divine qui lui serait favorable et dit parallèlement agir au nom de celle-ci ; on s'étonne pourtant que ce soit nécessaire. L'évocation de l'action du ministre, loin de lui conférer une légitimité surnaturelle, ne fait guère que dénoncer une manipulation, dont avertit du reste l'outrecuidance du propos, qui entre en dissonance avec l'humilité qu'on attendrait d'un pieux abandon à la Providence. Quelques pages plus loin, les paroles adressées au roi fournissent une nouvelle illustration de la façon dont Richelieu manie le vocabulaire chrétien comme un pur instrument, sans s'inquiéter des vérités sacrées auxquelles il est sensé renvoyer ; en montrant comment le cardinal se pare d'une autorité qui n'est pas la sienne, un tel passage tend conjointement à mettre en doute la réalité du pouvoir ainsi usurpé :

Vous me dites un jour que l'Église vous ordonnait expressément de révéler à votre premier ministre tout ce que vous entendriez contre lui, et je n'ai jamais rien su par vous de ma mort prochaine. Il a fallu que des amis plus fidèles vinsent m'apprendre la conjuration ; que les coupables eux-mêmes, par un coup de la Providence, se livrassent à moi pour me faire l'aveu de leurs fautes.¹¹³

Des scènes antérieures permettent de savoir que c'est le ministre lui-même qui a rédigé les commandements qu'il présente comme ceux de l'Église et que c'est également lui qui a contraint les conjurés à des confessions, en particulier monsieur de Chavigny qui, tenaillé par la peur, n'a donc pas répondu à une inspiration du Ciel. Richelieu adresse ensuite au roi des reproches qui apportent un éclairage supplémentaire sur cette déclaration : « [Cinq-Mars] rallume enfin la ligue éteinte par votre père ; car c'est elle, ne vous y trompez pas, c'est elle qui relève toutes ses têtes contre vous. Êtes-vous prêt au combat ? où donc est votre massue ? »¹¹⁴ Le dernier terme renvoie au combat d'Hercule contre l'hydre de l'Herne, dans le but de faire sentir au roi qu'il n'aurait pas la carrure nécessaire pour maintenir le pays en ordre. Cette allusion mythologique, après l'exploitation d'un lexique religieux, peut confirmer que les mentions du surnaturel, chez le ministre, relèvent d'une stratégie rhétorique, non d'une quelconque foi. Le peuple ne se trouve pas seulement piégé par cette

¹¹² *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 283.

¹¹³ *Ibid.*, p. 291.

¹¹⁴ *Ibid.*

instrumentalisation ; il semble, au chapitre XXV, qu'il la reprenne à son compte. L'épouse du bourreau, qui accepte difficilement que le revenu de son ménage provienne d'une exécution s'entend ainsi dire par une autre femme : « Profite donc, ma mignonne, de ce que Dieu t'envoie par la grâce de Son Éminence. »¹¹⁵ L'assimilation des actions du ministre à celles de la Providence apparaît à nouveau comme une manipulation grossière, totalement discréditée par son immoralité.

Quant à la maréchale d'Ancre, il semble qu'elle s'aveugle elle-même en se lamentant dans sa cellule, à la scène 6 de l'acte IV : « Ah ! je sens que je suis perdue : j'ai eu beau lutter, le Destin a été le plus fort. Ah ! je sens que je suis perdue ! perdue ! »¹¹⁶ Cette déclaration rappelle celle de Cinq-Mars citée plus haut mais ne se justifie pas de la même façon. On comprend mal, ici, en quoi la favorite de la reine a lutté contre des circonstances difficiles, qu'elle a plutôt aggravées sans en maîtriser les suites. Tout ce qu'on l'a vue faire, dans la pièce, a été de présider à l'arrestation de Condé. Une telle action ne justifie pas de parler d'une quelconque résistance puisqu'elle visait à satisfaire, en dépit de toute prudence, les ambitions démesurées de Concini. L'idée d'une lutte contre la force supérieure du Destin ne semble donc qu'une façon, pour la maréchale, de se cacher la manière dont elle a contribué à son propre malheur ; elle lui évite de se remettre en cause. Pour le spectateur, la mention du Destin peut cependant rappeler et dénoncer la façon dont l'héroïne, à l'acte I, s'en est remise bien légèrement aux cartes, dont le verdict était pourtant très changeant et donc fragile¹¹⁷, sans développer d'analyse politique, de même qu'elle est peut-être restée passive à l'acte III parce que sa femme de chambre l'avait rassurée sur sa bonne étoile. Les deux autres monologues que prononce la maréchale à l'acte IV achèvent de remettre en cause la pertinence de celui-ci, en mettant au jour l'importance des causes humaines des événements : l'héroïne accuse Borgia à la scène 10 et prédit une révolte populaire qui la vengera à la scène 12.

b) EXALTATION

C'est en revanche pour affirmer son autorité que la maréchale, à l'acte I, se présente comme maîtresse de la destinée de Condé. Le jeu des répliques et des gestes lui fait même tenir le sort de Condé dans ses mains puisqu'elle a expliqué à ses partisans qu'elle laisserait tomber son gant pour donner le signal de l'arrestation :

LE PRINCE DE CONDÉ : Les noms nouveaux échappent à notre mémoire.

LA MARÉCHALE : Comme la Fortune à nos mains, monseigneur.

Elle laisse tomber le gant de ses mains.

*Aussitôt on ferme toutes les portes du Louvre*¹¹⁸.

¹¹⁵ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 318.

¹¹⁶ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 6, p. 689.

¹¹⁷ En un laps de temps très restreint, à la scène 11 de l'acte I, elles prédisent « Retard » puis « Succès » (*ibid.*, p. 648).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 648-649.

Si « Vigny pousse un peu loin le rôle qui revient au hasard dans les événements politiques »¹¹⁹, comme l'écrit François Germain en note, il ne nie cependant pas la responsabilité des gens de pouvoir ; la manipulation incessante de son jeu de cartes par la maréchale, tenant par ailleurs le gant qu'elle a enlevé, montre bien qu'elle est en mesure de faire des choix et d'agir, au début de la pièce. En déclarant qu'il tire toutes les ficelles des intrigues du royaume ou qu'il est l'auxiliaire de la Providence, Richelieu, dans *Cinq-Mars*, flatte également son orgueil ; il ne maquille pas seulement son action en lui donnant l'apparence d'une fatalité. Un commentaire du narrateur, au moment où le ministre remonte le Rhin avec les conjurés qui ont voulu l'éliminer met en évidence la mégalomanie du personnage en même temps que sa capacité à vaincre la force du destin qui, dès lors, n'a plus guère de réalité : « Il aimait à se jouer ainsi, en face, de la destinée, et à planter un trophée où elle avait voulu mettre sa tombe. »¹²⁰

Cinq-Mars, pourtant écrasé par Richelieu, semble aussi utiliser l'isotopie de la destinée pour valoriser ses ambitions désespérées, faisant ainsi preuve d'une certaine emphase romantique. À la fin du premier chapitre, il quitte Marie de Gonzague en ces termes : « Adieu, je vais accomplir ma destinée. »¹²¹ L'association de l'infinitif et de son objet constitue une forme d'oxymore invalidant l'idée d'un sort inéluctable auquel l'homme essaierait en vain d'échapper ; par cette expression, le héros affirme surtout une détermination qu'il auréole de solennité. Quand son succès paraît moins sûr, au chapitre XVIII, Cinq-Mars n'accuse pas le destin comme la maréchale d'Ancre mais réaffirme courageusement sa volonté : « C'est volontairement, c'est avec connaissance de tout mon sort que je me suis placé ainsi entre l'échafaud et le bonheur suprême. Il me faut l'arracher des mains de la Fortune, ou mourir. »¹²² Le personnage se montre clairement acteur de son sort, si bien que la mention de la Fortune ne semble présente que pour grandir le combat qu'il mène dans des circonstances difficiles. Au chapitre XIX, pris de fureur à la découverte de la trahison du roi, le personnage manifeste quasiment le désir de se venger du monarque à la manière d'un dieu. À Fontrailles qui l'encourage à faire assassiner Richelieu en disant « cela peut être d'un grand poids dans la balance de nos destins », Cinq-Mars – qui pense qu'une alliance avec l'étranger permettrait de renverser le ministre en punissant le souverain à travers son royaume – réplique : « Je cherche combien y pèse le cœur d'un roi »¹²³. L'image de la balance, qui pouvait renvoyer à une image mythique de la justice, en revêt un sens tout différent puisque l'homme ne se trouve plus l'objet mais le maître de l'appréciation. Les lignes suivantes confirment les prétentions du héros à s'arroger des prérogatives divines, à renverser les hiérarchies au mépris de toute mesure :

Guerres civiles, guerres étrangères, que vos fureurs s'allument ! puisque je tiens la flamme, je vais l'attacher aux mines. Périssent l'État, périssent vingt royaumes s'il le faut ! il ne doit pas arriver des malheurs ordinaires lorsque le roi trahit le sujet.¹²⁴

¹¹⁹ F. Germain, note 1, p. 1452.

¹²⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 299.

¹²¹ *Ibid.*, chapitre I, p. 30.

¹²² *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 204.

¹²³ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 228.

¹²⁴ *Ibid.*

Le protagoniste se rêve ici la force d'un dieu pouvant manier la foudre et décider légitimement du sort des multitudes. Cette déclaration n'est pas loin de la rodomontade mais montre tout de même comment ce qui semble l'expression d'une force supérieure ne recouvre souvent, chez Vigny, que des facteurs humains.

D) « C'ÉTAIT ÉCRIT »

Comme de nombreux exemples le montrent donc, la réalité de la destinée dans l'œuvre de Vigny est essentiellement langagière. On trouve une nouvelle preuve de cette idée quand on s'avise que le destin apparaît souvent, chez l'auteur, comme ce qui est écrit d'avance. José-Luis Diaz formule ainsi ce constat : « les métaphores de l'écriture se confondent de façon insistante avec celles de la fatalité. »¹²⁵ S'apprêtant à confier ses enfants à Borgia, à la scène 4 de l'acte III de *La Maréchale d'Ancre*, l'héroïne éponyme déplore de ne pas savoir quand elle les reverra et elle commente : « ce jour-là est écrit là haut. »¹²⁶ Or, ce sera le cruel plan de Luynes, comme on l'a déjà évoqué, qui permettra une ultime et terrible rencontre à l'acte V. L'expression d'une prédestination ne renvoie donc ici qu'à une manipulation humaine. Quant au héros de *Cinq-Mars*, quand il déclare « ma mort est écrite à Narbonne »¹²⁷, il signifie qu'il sait qu'il s'expose au châtement de Richelieu. Il est important que le personnage exprime lui-même cette idée dans un chapitre où il expose ses choix : il montre ainsi qu'il agit en toute connaissance de cause et n'est pas victime d'un destin obscur et inévitable. Dans *Chatterton*, le poète anglais utilise aussi l'expression fataliste : « Il est écrit que je ne pourrai poser ma tête nulle part. »¹²⁸ Le personnage se plaint ici de l'arrivée bruyante de camarades qui viennent troubler son repos, par le biais d'une allusion au Nouveau Testament ; cela peut tendre à désigner le texte sacré comme source majeure de l'impuissance humaine, encourageant davantage à la souffrance qu'à l'émancipation. Notons aussi que le héros a lui-même scellé son sort de façon prématurée en s'engageant, par écrit, à vendre son corps à la science pour régler ses dettes, en dernier ressort. De même, dans la première nouvelle de *Servitude et grandeur militaires*, la lettre au cachet rouge scelle par avance le sort du jeune homme condamné par le Directoire, rendant caducs les projets échafaudés pendant la traversée.

Autre signe que le destin n'est souvent qu'un mot écrit d'avance, plusieurs épigraphes, au seuil des œuvres, annoncent le sort des héros, sans toutefois le présenter comme immuable.

¹²⁵ José-Luis Diaz, « Vigny et les ambivalences de l'inscription », in *Relire Les Destinées d'Alfred de Vigny*, Paris, CDU-SEDES, 1980, p. 66.

¹²⁶ *La Maréchale d'Ancre*, III, 4, p. 676.

¹²⁷ *Cinq-Mars*, chapitre XVIII, p. 204.

¹²⁸ *Chatterton*, II, 1, p. 778. Voir l'évangile de Matthieu, VIII, 20 : « Les renards ont des tanières, et les oiseaux du ciel ont des nids ; mais le Fils de l'homme n'a pas où reposer sa tête. »

Vigny place ainsi en tête de *Chatterton* une citation de *Richard III* : « *Despair and die* »¹²⁹. Dans la pièce de Shakespeare, cette formule est répétée par les spectres de toutes les personnes tuées par le roi, qui reviennent le hanter ; elle participe d'un juste châtement d'un meurtrier. Elle est déjà reprise dans *Stello*, où le personnage éponyme la prête aux poètes malheureux ; après avoir entendu l'histoire de Chatterton, il s'exclame : « Vous avez vu et tenu dans vos bras le malheureux jeune homme qui s'était dit : '*Désespère et meurs*', comme souvent vous me l'avez entendu crier la nuit ! »¹³⁰ À l'orée de la pièce de 1835, la citation, sortie de tout contexte, semble un décret fatal qu'on est naturellement enclin à appliquer au héros qui mourra au dernier acte. Plus que le désespoir, c'est certainement la révolte que doit susciter cette épigraphe qui condamne un jeune artiste à la manière d'un assassin, en exergue d'un ouvrage qui entend faire changer la société sur le sort scandaleux qu'elle réserve aux poètes. L'épigraphe de *Servitude et grandeur militaires* peut aussi plaider en faveur d'un changement. Elle reprend un passage de Suétone rapportant le salut des gladiateurs à l'empereur Claude : « *Ave, Caesar, morituri te saluant.* »¹³¹ Les mœurs militaires évoquées dans l'ouvrage de Vigny pourront ainsi sembler celles d'une époque arriérée et cruelle qu'il convient de dépasser. Ajoutons que l'apostrophe met assez précisément en cause le pouvoir au nom duquel meurent les esclaves qui, en semblant braver avec orgueil la mort qui les attend, annoncent en outre les ressources de l'honneur, que célèbreront les dernières pages du livre. L'épigraphe des *Destinées* est plus complexe. C'est la fatalité même de l'écrit à laquelle renvoie l'expression « *C'était écrit !* »¹³² Pour Fernande Bartfeld, cette exclamation est un « scandale »¹³³ parce qu'elle constitue une réponse anticipée et apparemment sans appel à la question posée au vers 121 du poème des « Destinées » :

Notre mot éternel est-il : C'ÉTAIT ÉCRIT ?¹³⁴

Mais on peut aussi bien considérer, en suivant la progression des occurrences, que ce qui était d'abord affirmé se trouve ensuite mis en question. Michel Cambien remarque de plus que l'expression placée en exergue du recueil semble provenir du poème liminaire, où elle paraît elle-même extraite des textes sacrés. Pour lui, il s'agit donc d'une citation de citation, dont l'origine se perd et qui n'appartient plus qu'au dernier qui l'a produite ; ce phénomène d'autocitation procèderait d'une conquête de l'autonomie par le poète¹³⁵. Il est en effet tentant de considérer que l'emploi de la formule fataliste, dans les deux contextes bien distincts de l'épigraphe et du poème, manifeste la possibilité d'une souplesse et d'une maîtrise d'écrits antérieurs.

Une dernière façon de signifier que le destin n'est souvent que ce qui est écrit d'avance par une main humaine semble être l'assimilation de figures d'autorité à des figures d'auteur,

¹²⁹ *Chatterton*, p. 747. Citation extraite de William Shakespeare, *Richard III* [1597], acte V, scène 3, éd. E. A. J. Honigmann, Londres, Penguin Books, 1995, p. 189-191.

¹³⁰ *Stello*, chapitre XIX, p. 554.

¹³¹ *Servitude et grandeur militaires*, p. 681. Formule inspirée de Suétone, *Vies des douze Césars* [~ 121], livre V (Claude), chapitre XXI : « *Haue imerator, morituri te saluant !* » (trad. et éd. Henri Ailloud, Paris, Belles lettres, 2002, p. 42).

¹³² *Les Destinées*, p. 113.

¹³³ F. Bartfeld, « La quête de la parole dans *Les Destinées* », in *Relire Les Destinées d'Alfred de Vigny*, op. cit., p. 134.

¹³⁴ « *Les Destinées* », op.cit., v. 121, p. 119.

¹³⁵ M. Cambien, « Alfred de Vigny dans le texte », *Nineteenth-Century French Studies* n° 19, 1991, p. 378.

permise, du reste, par l'étymologie¹³⁶. Ainsi dans *Cinq-Mars*, Richelieu, dont Claudie Bernard souligne qu'il « manie despotiquement le verbe »¹³⁷, rédige – on l'a vu – des commandements destinés au roi, dont il fait aussi réécrire le courrier¹³⁸, comme le montre toujours le chapitre VII, où le ministre est mis en scène dans son « cabinet ». Le personnage est en outre l'auteur de la tragédie de *Mirame*, ainsi que l'évoque le dernier chapitre, et compose aussi des *Mémoires*¹³⁹. Désireux d'écrire l'histoire, c'est même le réel qu'on le voit orchestrer afin de laisser la trace qu'il souhaite. Désirant se venger du président de Thou, qui « flétrit aux yeux de la postérité un grand-oncle du cardinal » dans un livre d'*Histoires*, Richelieu annonce ainsi à Joseph, en voyant l'ami de Cinq-Mars : « Tu vois bien cet homme, c'est lui dont le père a mis mon nom dans son histoire ; eh bien ! je mettrai le sien dans la mienne. »¹⁴⁰ Au chapitre X, on a du reste vu le ministre écrire une bataille du siège de Perpignan, faisant passer un billet au maréchal de Schomberg pour que le roi ait l'impression d'avoir mené l'essentiel du combat. « Wanda » livre une illustration encore plus saisissante de l'idée d'écrit fatal. 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,¹⁴¹

on pense à l'épigraphe des *Destinées*, tout en constatant que c'est le tsar qui est ici responsable de cette fausse fatalité. Le vers 121 du poème liminaire, où apparaît la formule citée en exergue du recueil, est également rappelé aux vers 131-133 de « Wanda » :

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.¹⁴²

Pour Jean-Pierre Picot, ce poème constitue une mise en garde :

si l'on veut se délivrer des Destinées, il ne faut pas admettre qu'elles se réincarnent en des hommes et en des pouvoirs semi-divinisés par le fatalisme humain ; tel est bien le Czar, coupable de réinstaurer la Fatalité par un ordre vengeur et semi-théocratique.¹⁴³

Il convient ainsi de ne pas se laisser prendre au piège des mots dont la récurrence suggère une omniprésence de la destinée, mais d'en examiner l'emploi en contexte afin de comprendre qu'ils recouvrent des réalités explicables, voire surmontables. Vigny semble refuser la fatalité de l'écrit, lui qui plaide pour que ses livres soient recomposés par les imprimeurs à chaque nouvelle édition : « En toute chose, je n'aime pas *l'irréparable* et *l'immuable*. »¹⁴⁴ À propos de « Wanda », William Calin note que les pierres précieuses conservées par la « grande dame

¹³⁶ Le terme *autorité* vient du latin *auctoritas*, lui-même construit sur le mot *auctor*, qui a donné *auteur*.

¹³⁷ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 217.

¹³⁸ « On attachait ces rapports secrets aux dépêches du roi, qui devaient toutes passer par les mains du cardinal, et être soigneusement repliées, pour arriver au prince épurées et telles qu'on voulait les lui faire lire. » *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 86.

¹³⁹ Mentionnés au chapitre XXIV, *ibid.*, p. 283. Voir notre chapitre 11, p. 869.

¹⁴⁰ *Cinq-Mars*, chapitre X, p. 124.

¹⁴¹ « Wanda », v. 47-48, *Les Destinées*, p. 161.

¹⁴² *Ibid.*, v. 131-133, p. 164.

¹⁴³ Jean-Pierre Picot, « Variations philosophiques autour d'un grain de sable : Nature et Société dans *Les Destinées* d'Alfred de Vigny », *Romantisme* n° 33, 1981, p. 27.

¹⁴⁴ *Correspondance-Séché*, t. II., p. 46 (lettre à Charpentier, le 14 août 1851).

russe » symbolisent, dans l’imaginaire vignyen, la valeur de l’esprit et de la poésie¹⁴⁵. Ces deux éléments apparaissent en effet comme des recours essentiels face aux difficultés de la condition humaine.

II/ « SERVITUDE MAIS GRANDEUR HUMAINE »

Si le gouvernement des existences par des puissances surnaturelles n’est pas tant une réalité assurée qu’une extrapolation de l’imagination et du langage, l’homme peut se libérer, si ce n’est des entraves qui le gênent réellement, du moins des pensées qui l’affaiblissent. Ainsi, maintes œuvres de Vigny renferment une dynamique de dépassement ; c’est pourquoi, selon Verdun-Louis Saulnier, on pourrait appliquer à la plupart d’entre elles un titre comme « servitude mais grandeur humaine »¹⁴⁶. La préface de *Chatterton* explicite l’idée de marges d’action à investir : « Il y a, je le sais, mille idées de désolation auxquelles on ne peut rien. – Raison de plus, ce me semble, pour penser à celles auxquelles on peut quelque chose. »¹⁴⁷

Le chapitre XXVIII de *Stello* offre un panorama intéressant des réponses que privilégie Vigny pour faire face à l’adversité. Il a pour cadre le réfectoire de la prison de Saint-Lazare qui peut constituer, comme souvent chez l’auteur, une allégorie de la condition humaine. La description des prisonniers débouche en tout cas sur une vision infernale qui confère une profondeur métaphysique à l’épisode :

Leurs figures, éclairées par les quatre gros réverbères rouges et enfumés, avaient des reflets lugubres comme ceux des mineurs dans leurs souterrains ou des damnés dans leurs cavernes.¹⁴⁸

Le chapitre évoque tout ce qui peut apaiser les souffrances de la vie ; c’est notamment le sens de cette énumération :

Leur avoir donné un jour de réunion à table, leur avoir permis des embrassements et des épanchements de quelques heures, leur avoir laissé oublier la tristesse, les misères d’une prison solitaire, leur avoir laissé goûter la confiance, savourer l’amitié, l’esprit et même un peu d’amour, et tout cela pour faire voir et entendre à tous la mort de chacun !¹⁴⁹

Cette phrase dénonce la cruauté des terroristes mais souligne aussi les consolations que les hommes peuvent puiser dans les sentiments et l’esprit. Ce sont également les plaisirs de la vie aristocratique qui sont mis en évidence :

¹⁴⁵ William Calin, *A muse for heroes. Nine centuries of the Epic in France*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 1983, p. 334. Pour l’image des pierres précieuses, voir notamment les vers 134 et 204 de « La Maison du Berger » : « Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée ! », « Diamant sans rival » (*Les Destinées*, p. 123 et 125).

¹⁴⁶ V.-L. Saulnier, *Les Destinées*, op.cit., p. XXVI.

¹⁴⁷ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 756.

¹⁴⁸ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 598.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 600.

Un salon avec ses rivalités, ses coteries, ses lectures, ses futilités, ses prétentions, ses grâces et ses défauts, son élévation et ses petitesse, ses aversions et ses inclinations, s'était formé dans cette prison, comme sur un marais, dont l'eau est verdâtre et croupie, se forme lentement une petite île de fleurs que le moindre vent submergera.¹⁵⁰

Au début du chapitre, une comparaison met en évidence le tour de force que permettent les nobles en restant enjoués : ils donnent l'impression de la permanence d'une époque pourtant révolue ; un groupe de jeunes gens agités est en effet assimilé à « un grand quadrille de la Cour en négligé, le lendemain du bal. »¹⁵¹ L'idée pascalienne du divertissement auquel cèdent facilement les hommes vient cependant suggérer la vanité d'une telle insouciance :

La plus grande partie des hommes s'accoutume à l'oubli du péril [...] Ces prisonniers s'étourdisaient sur le sort de leurs compagnons enlevés successivement [...] ; puis ils avaient pris la mort en plaisanterie par bravade d'abord, ensuite par habitude ; puis, n'y pensant plus, s'étaient mis à songer à autre chose et à recommencer la vie, et leur vie élégante, avec son langage, ses qualités et ses défauts.¹⁵²

Cette réserve reste toutefois marginale. Dans la première partie du chapitre, le Docteur noir évoque avec admiration le jeu macabre des prisonniers imaginant de quelle manière ils iront à la guillotine. On voit ainsi comment la représentation de son sort, si tragique soit-il, permet une prise de distance et une grandeur ; il s'agit en effet de savoir qui « montera le plus décemment »¹⁵³ sur l'échafaud. Le conteur va jusqu'à rapprocher ce jeu de la bravoure des esclaves romains face à la mort : « sans prendre les choses aussi pesamment et gravement que l'antiquité, la France a tout autant de philosophie quelquefois »¹⁵⁴. Le détachement ainsi célébré se confirme à la fin du chapitre, qui suggère une véritable victoire des condamnés sur leurs bourreaux. C'est ce que le narrateur exprime par le biais d'un polyptote saisissant, quand il rapporte comment plusieurs révolutionnaires viennent emmener un nouveau groupe de condamnés : « les égorgés déconcertèrent encore les égorgeurs par leur contenance »¹⁵⁵ ; significativement, le participe acquiert ici un sens actif en occupant une position de sujet. La supériorité des victimes est ensuite explicitée : « l'excès du mépris leur vint donner à tous une force nouvelle. Ils se sentirent tellement au-dessus de leurs ennemis qu'ils en eurent presque de la joie »¹⁵⁶. Cette dignité permet aux prisonniers de ne pas offrir aux sans-culottes le « spectacle » pitoyable dont ils espéraient « jouir »¹⁵⁷. En décrivant sur un ton de dérision « l'air farouche et hébété » des « gracieux spectateurs »¹⁵⁸, le Docteur noir en fait les acteurs involontaires d'un spectacle proprement lamentable ; la désignation « princesses du ruisseau et de l'égout »¹⁵⁹ peut même renvoyer ironiquement à un premier rôle bien mal tenu. Leur jeu semble en revanche avoir accoutumé les condamnés à se montrer maîtres d'eux-mêmes et de la situation, acteurs de leur condition dans une mesure restreinte mais essentielle. Le vocabulaire du théâtre est très présent dans ces pages (le terme lui-même apparaît et il est

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 596.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 590.

¹⁵² *Ibid.*, p. 596. Voir Blaise Pascal, *Pensées* [1670, posthume], éd. Léon Brunschvicg, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1972, fragment 139, p. 66 *sqq.*

¹⁵³ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 591.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 600.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 598.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 599.

¹⁵⁹ *Ibid.*

question de « costume », de « planche », d'applaudissements, de « spectacle »...¹⁶⁰) mais on peut considérer qu'elles évoquent, plus largement, la réponse que l'art et la philosophie peuvent apporter aux souffrances humaines. Cette question est en effet, pour Joyce O. Lowrie, centrale dans le roman qui indique, à travers l'ordonnance du Docteur noir, les mesures principales nécessaires à l'homme pour dominer le destin : la conscience, l'art, la connaissance¹⁶¹. Du reste, les ressources de la pensée et de la poésie sont en fait mises en avant dans l'ensemble de l'œuvre de Vigny.

A) STOÏCISME ORGUEILLEUX

Si les concepts de Destinée ou de Providence ne semblent souvent que des mots dans la bouche des personnages vignyens, ceux-ci connaissent néanmoins de véritables difficultés à maîtriser leur sort. L'amère lucidité de Vigny lui interdit donc d'envisager des réponses concrètes aux misères de la condition humaine, mais pas un renversement des consciences et des représentations. En premier lieu, la force de l'esprit permet de rester digne dans la souffrance, d'y acquiescer ou de la mépriser avec hauteur ; pour tout dire : de la dépasser.

1. SOUFFRANCE COURAGEUSE

Les derniers mots que le poète prête au héros blessé à la fin de « La Mort du Loup » condensent des valeurs essentielles pour l'auteur :

[...] « Si tu peux, fais que ton âme arrive,
À force de rester studieuse et pensive,
Jusqu'à ce haut degré de Stoïque fierté
Où, naissant dans les bois, j'ai tout d'abord monté.
Gémir, pleurer, prier, est également lâche.
– Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
Dans la voie où le Sort a voulu t'appeler,
Puis après, comme moi, Souffre et meurs sans parler. »¹⁶²

Un modèle de pensée est ici explicitement cité. Edmond Estève remarque toutefois :

Le stoïcisme, au sens antique et technique du mot, est un système philosophique complet et fortement lié. Il comprend tout ensemble une physique et une théodicée, une logique, une morale et une métaphysique. Les idées d'Alfred de Vigny sont loin d'avoir une telle ampleur et une telle cohésion. Et si l'on entrait dans le détail, on verrait qu'elles sont le plus souvent en désaccord profond avec les principes du stoïcisme.¹⁶³

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 592, 598 et 599, principalement.

¹⁶¹ J. O. Lowrie, « The Structural and Ideological Significance of Vigny's 'Man of Destiny' in *Stello* », *op.cit.*, p. 281.

¹⁶² « La Mort du loup », v. 81-88, *Les Destinées*, p. 145.

¹⁶³ Edmond Estève, *Alfred de Vigny, sa pensée et son art*, Paris, Garnier, 1923, p. 64.

Si Vigny ne semble guère s'intéresser à la cosmogonie stoïcienne et n'adhère sans doute pas à l'idée d'un gouvernement de l'univers par une forme de raison divine qui aurait toutes les apparences d'une force du destin, il en reprend cependant la conclusion, à savoir la nécessité, pour le sage, d'accepter ce qui arrive. Ce choix philosophique permet en effet de concilier la réalité d'une difficile maîtrise de son destin et la possibilité de le dominer malgré tout. Le poète emprunte surtout au stoïcisme quelques grands principes de vie, la valorisation du détachement et de la grandeur d'âme. Cette « fierté » du sage est, dans la leçon du loup, opposée à la lâcheté de la prière, assimilée à une plainte, à une faiblesse. Pierre-Georges Castex voit là une « [p]ensée foncièrement antichrétienne : elle consiste à professer que le salut n'est pas en Dieu, mais en l'homme. La morale de Vigny est la morale de l'homme seul »¹⁶⁴. C'est aussi une sorte de discipline de l'âme que préconise le poète par l'intermédiaire du loup, dont la prosopopée suggère de s'élever jusqu'à la sagesse à force d'étude et de méditation. Enfin, si l'animal donne l'exemple d'une sortie digne, dont il formule aussi l'idéal, la conclusion du poème engage moins à se résigner passivement à son sort qu'à déployer une action dans des marges de liberté dont l'étroitesse importe peu. Relevant des « tours plus nuancés » dans ces derniers vers, André Jarry parle ainsi d'une « morale à taille humaine »¹⁶⁵.

La sagesse du loup semble fondamentale parce qu'on en trouve beaucoup d'échos dans l'ensemble de l'œuvre de Vigny. La patience courageuse des êtres qui souffrent est par exemple célébrée dans « Wanda », où le Français s'exclame, à propos des victimes du Tsar :

Vous ne maudissez pas, ô vous, femmes Romaines !
Vous traînez votre joug silencieusement.¹⁶⁶

Le silence est nettement mis en valeur par la diérèse qui allonge l'adverbe aux proportions d'un hémistiche entier ; quant aux femmes, elles sont grandies par l'adjectif *Romaines* – de surcroît doté d'une majuscule – qui renvoie à une vertu antique. Le Docteur noir fournit un exemple de détachement moins extrême mais tout de même important ; après l'exécution de Chénier, à l'orée du chapitre XXXVI, il caractérise sa posture :

Je redevins à l'instant maître de moi ; et me repentant profondément d'avoir été assez insensé pour espérer pendant un quart d'heure de ma vie, je redevins l'impassible spectateur des choses que je fus toujours.¹⁶⁷

Le poème « La Flûte » offre une représentation marquante d'une autre figure dont la persévérance enrichit le leitmotiv vignyen de l'héroïsme stoïque :

Ce Sisyphe éternel est beau, seul, tout meurtri,
Brûlé, précipité, sans jeter un seul cri,
Et n'avouant jamais qu'il saigne et qu'il succombe
À toujours ramasser son rocher qui retombe.¹⁶⁸

Les nombreuses virgules qui tendent à fragmenter les deux premiers vers accompagnent l'idée d'effort difficile avant que l'apaisement du rythme, initié par la taille croissante des termes en

¹⁶⁴ P.-G. Castex, *Les Destinées d'Alfred de Vigny commentées*, op.cit., p. 82.

¹⁶⁵ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 552.

¹⁶⁶ « Wanda », op.cit., v. 101-102, p. 163.

¹⁶⁷ *Stello*, chapitre XXXVI, p. 637.

¹⁶⁸ « La Flûte », v. 95-98, *Les Destinées*, p. 148.

position détachée et culminant avec la clausule en forme de tétramètre, n'ajoute à la majesté du personnage.

2. SOUFFRANCE CONSENTIE

L'image de la digne mort du loup se retrouve aussi lors des derniers instants du capitaine Renaud, à la fin de *Servitude et grandeur militaires* :

« Voyez-vous ! me dit-il, voilà le cerveau qui se prend, c'est la fin. »

Son regard était différent et plus calme. Nous comprîmes cette lutte d'un esprit ferme qui se jugeait contre la douleur qui l'égarait, et ce spectacle, sur un grabat misérable, était pour moi plein d'une majesté solennelle.¹⁶⁹

C'est ici la distance critique du personnage vis-à-vis de sa propre agonie qui suscite l'admiration du narrateur. L'épisode livre ainsi une nouvelle image de l'héroïsme : non plus celui des armes, mais de la conscience. C'est bien ce qu'annonçait l'introduction du troisième livre :

aujourd'hui que dépérit l'esprit des conquêtes, tout ce qu'un caractère élevé peut apporter de grand dans le métier des armes me paraît être moins encore dans la gloire de combattre que dans l'honneur de souffrir en silence et d'accomplir avec constance des devoirs souvent odieux.¹⁷⁰

Le dénouement est plus précisément annoncé dans les lignes suivantes, quand le narrateur évoque le désir de ses compagnons « de porter et d'exercer quelque part l'art de bien souffrir et de bien mourir. »¹⁷¹ Un tel projet semble rappeler les vies exemplaires de l'antiquité. Une note de Vigny pour *Servitude et grandeur militaires* confirme les liens de l'œuvre avec la philosophie des anciens : « Le Stoïcisme est à l'Antiquité ce que l'honneur est aux temps modernes. »¹⁷² Le concept d'honneur est lui-même redéfini à la fin de l'ouvrage comme une loi de la conscience, librement consentie. Une évolution se fait donc depuis le début du roman, où le narrateur déclare : « Il y a des scènes que l'on ne trouve qu'à travers des dégoûts qui seraient vraiment intolérables, si l'on n'était pas forcé par l'honneur de les tolérer. »¹⁷³ En montrant comment le soldat peut trouver la grandeur dans l'exercice de son devoir, *Servitude et grandeur militaires* valorise finalement un honneur choisi, non plus imposé. Le titre marque clairement un dépassement, que suggère aussi l'épigraphe, dans laquelle les gladiateurs semblent revendiquer avec orgueil leur mort prochaine. L'idée de consentement doit enfin être distinguée de la servitude volontaire décrite par Étienne de la Boétie¹⁷⁴ et dont le capitaine Renaud dénonce un avatar en évoquant son séidisme, ses « rêves d'héroïque sujétion » et les sentiments puérils de ceux qui « se croient libres parce qu'ils ont choisi la

¹⁶⁹ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre IX, p. 819.

¹⁷⁰ *Ibid.*, chapitre I, p. 763.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Œuvres complètes*, t. II, p. 850 (1856).

¹⁷³ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I, p. 685.

¹⁷⁴ Étienne de la Boétie, *Discours de la servitude volontaire* (1571), éd. Pierre Léonard, Paris, Payot, « Petite bibliothèque », 1993.

chaîne que l'entraînement général leur a fait river à leur cou. »¹⁷⁵ À l'inverse d'un tel aveuglement, c'est une conscience éclairée que défend l'œuvre.

Là encore, l'idée d'un acquiescement à la souffrance permettant d'y trouver une grandeur se retrouve dans d'autres œuvres. Il faut par exemple noter que dans « La Colère de Samson », le héros, contrairement à son modèle biblique, est conscient de la trahison de Dalila et l'accepte, comme le résume la formule « Ce qui sera sera ! »¹⁷⁶ C'est ce que souligne William Calin, pour qui l'attitude de Samson ne provient pas d'une faiblesse ou d'une ignorance mais d'une résignation héroïque.¹⁷⁷ Il faudrait donc préciser l'analyse de Janette Mc Leman Carnie qui, étudiant les monologues dans la poésie de Vigny, conclut que les orateurs défaits se résignent à un destin inéluctable.¹⁷⁸ Cependant, c'est surtout « La Maison du Berger » qu'on retiendra pour illustrer l'idée d'un choix de la souffrance. On pense en particulier au vers que Vigny présente dans ses carnets comme « le sens de tous [s]es Poèmes philosophiques. L'esprit d'humanité ; l'amour entier de l'humanité et de l'amélioration de ses destinées »¹⁷⁹ :

J'aime la majesté des souffrances humaines¹⁸⁰.

Le poète célèbre ici la grandeur à laquelle peut accéder l'homme en faisant dignement face aux difficultés de l'existence. Il marque une véritable révolution dans la façon d'envisager la condition humaine, qui n'est plus l'objet de plaintes mais d'une acceptation, d'un choix et même d'un amour de la fragilité qui fait aussi tout son prix.

3. SOUFFRANCE RETOURNÉE

Le retournement qu'opère ainsi Vigny connaît plusieurs variations mais se manifeste souvent par le motif du talion. Celui-ci est clairement exprimé par des reprises de termes qui, dans « La Frégate la Sérieuse », rappellent la formule biblique « Œil pour œil, dent pour dent »¹⁸¹ :

[Elle] rendit tous les coups dont elle était criblée,
Feux pour feux, fers pour fers.¹⁸²

Cette réponse aux coups du sort est toutefois rarement concrète chez Vigny et se traduit bien davantage par une ferme posture d'esprit. La strophe du « Silence », qui clôt « Le Mont des Oliviers », l'illustre clairement :

Le Juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra plus que par un froid Silence

¹⁷⁵ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre IV, p. 776.

¹⁷⁶ « La Colère de Samson », v. 108, *Les Destinées*, p. 142.

¹⁷⁷ W. Calin, *A muse for heroes*, *op.cit.*, p. 332.

¹⁷⁸ Janette Mc Leman Carnie, « Monologue: A Dramatic Strategy in Alfred de Vigny's Rhetoric », *Nineteenth-Century French Studies* n° 26, printemps-été 1998, p. 256.

¹⁷⁹ *Journal*, p. 1219 (1844).

¹⁸⁰ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 321, p. 128.

¹⁸¹ Exode, XXI, 24.

¹⁸² « La Frégate la Sérieuse », v. 239-240, *Poèmes antiques et modernes*, p. 100.

Au Silence éternel de la Divinité.¹⁸³

Le principe du talion se manifeste à travers le chiasme des deux derniers vers, qui renverse la position du nom *silence* et de l'adjectif qui le caractérise ; la présence de ces groupes nominaux dans deux vers distincts souligne le divorce qui s'opère. De plus, le « dédain », que le poète prescrit, au futur, comme un acte d'équité, ainsi que l'indique la dénomination « Le juste », se manifeste déjà à travers la négation restrictive du vers central et le terme « Divinité », qui suggère une entité froide et improbable. On s'étonne ainsi de l'interprétation de Pierre Flottes, pour qui « le silence convient à l'homme vassal de Dieu »¹⁸⁴ ; il apparaît en effet bien plus juste de considérer, avec Paul Bénichou que « le silence répondant au silence proclame l'égalité et la révolte au lieu de l'humilité et la soumission »¹⁸⁵ ou de conclure, avec André Jarry, que cette dernière strophe « substitue, au silence *imposé de l'extérieur*, un silence *construit de l'intérieur* – lieu et matrice de la poésie »¹⁸⁶. On ne souscrira pas non plus au jugement de Marc Citoleux :

La strophe irréligieuse du *Silence* fut ajoutée tardivement au *Mont des Oliviers* ; elle est unique dans son œuvre ; et encore se borne-t-elle à flétrir le silence divin par le silence humain¹⁸⁷.

Il paraît tout à fait injustifié de négliger l'importance de cette riposte silencieuse quand on considère l'ampleur de la critique religieuse chez Vigny. Elle participe du reste d'une logique de renversement récurrente dans son œuvre. On peut encore citer le conseil du poète au pauvre, aux vers 99-100 de « La Flûte », où l'emploi d'un impératif étroitement lié à son complément d'objet direct par la morphologie lexicale fournit une nouvelle illustration du motif du talion :

Si, plus haut parvenus, de glorieux Esprits
Vous dédaignent jamais, méprisez leur mépris¹⁸⁸.

Le capitaine de « La Bouteille à la Mer », au moment du naufrage de son bateau, applique également ce principe, comme en témoignent les vers 15-16 qui glorifient la pensée humaine, non sans rappeler Pascal¹⁸⁹ :

Il voit les masses d'eau, les toise et les mesure,
Les méprise en sachant qu'il en est écrasé¹⁹⁰.

L'idée de maîtriser par l'esprit ce qui domine pourtant nos existences sans que nous l'ayons voulu est récurrente chez Vigny. Dans *Stello*, le Docteur noir valorise ainsi la mentalité

¹⁸³ « Le Mont des Oliviers », v. 147-149, *Les Destinées*, p. 153.

¹⁸⁴ P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 314.

¹⁸⁵ P. Bénichou, « Un Gethsémani romantique ("Le Mont des Oliviers" de Vigny) », in *Vigny connu, méconnu, inconnu*, *op.cit.*, p. 436.

¹⁸⁶ A. Jarry, « Vigny à la recherche d'un nouvel humanisme », *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2010, p. 290.

¹⁸⁷ M. Citoleux, *Alfred de Vigny : Persistances classiques et affinités étrangères*, *op.cit.*, p. XIII.

¹⁸⁸ « La Flûte », *op.cit.*, v. 99-100, p. 148.

¹⁸⁹ Même si la perspective des deux auteurs diffère, on songe au célèbre fragment du « roseau pensant », dans lequel on lit : « Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui, l'univers n'en sait rien. » (B. Pascal, *Pensées*, *op.cit.*, fragment 347, p. 161). Vigny consigne en 1834 une note qui tend à ériger la conscience en remède universel aux souffrances humaines : « Consolons-nous de tout par la pensée que nous jouissons de notre pensée même, et que cette jouissance, rien ne peut nous la ravir. » (*Journal*, p. 1009).

¹⁹⁰ « La Bouteille à la Mer », v. 15-16, *Les Destinées*, p. 153.

aristocratique qui conduit à « se mettre au-dessus de la puissance des événements par le sentiment de ce qu'on vaut »¹⁹¹. De même dans *Cinq-Mars*, le héros montre un orgueil intact en affichant, face à de Thou, la lucidité qu'il conserve dans l'échec :

- Eh ! ne pouvez-vous vous arrêter ? À quoi sert l'esprit dans les affaires du monde ?
- À rien, si ce n'est pourtant à se perdre avec connaissance de cause, à tomber au jour qu'on avait prévu.¹⁹²

Les ressources de la conscience sont célébrées tout au long de « La Bouteille à la Mer ». On lit encore, aux vers 20-21 :

Mais le Penseur s'isole et n'attend d'assistance
Que de la forte Foi dont il est embrasé.¹⁹³

La nature de la « Foi » qui soutient le marin n'est pas précisée mais on peut s'étonner de voir le mot associé à celui de *Penseur*, ce qui n'est pas courant. Un appariement semblable se trouve pourtant au vers 26 :

- Il se résigne, il prie, il se recueille, il pense¹⁹⁴.

Quoique la méditation du capitaine soit d'ordre métaphysique, comme le montreront les vers suivants, la bipartition de l'alexandrin tend à rapprocher la résignation de la prière et à les opposer à la réflexion. En révélant le contenu de la Bouteille jetée à la mer, la cinquième strophe semble confirmer que la pensée du héros n'est pas nécessairement religieuse :

[...] il faut que la terre
Recueille du travail le pieux monument.
C'est le journal savant, le calcul solitaire,
Plus rare que la perle et que le diamant ;
C'est la carte des flots faite dans la tempête,
La carte de l'écueil qui va briser sa tête¹⁹⁵.

Les termes *savant*, *calcul*, *carte* autorisent à penser que c'est la foi dans le progrès qui anime le personnage. Toutefois, pour Paul Viallaneix, « La "science" que le capitaine tient à transmettre avant de périr ne représente pas une somme de connaissances positives [...] Elle est plutôt la conscience que le "Fort" acquiert de ses ressources intérieures »¹⁹⁶. Ajoutons que la comparaison avec la perle et le diamant, symboles de la poésie dans les *Destinées*, encourage à penser que le poème magnifie plus largement tous les fruits de la pensée humaine. Au vers 181, le terme *œuvre* a une extension encore plus vaste. Même la strophe XXII, qui glorifie explicitement la « Science »¹⁹⁷ et la place au-dessus des « diamants » et des « perles »¹⁹⁸, qui font retour, revêt néanmoins une portée générale :

C'est l'élixir divin que boivent les Esprits,
Trésor de la pensée et de l'expérience¹⁹⁹.

¹⁹¹ *Stello*, chapitre XXV, p. 583.

¹⁹² *Cinq-Mars*, chapitre XVIII, p. 203.

¹⁹³ « La Bouteille à la Mer », *op.cit.*, v. 20-21, p. 154.

¹⁹⁴ *Ibid.*, v. 26.

¹⁹⁵ *Ibid.*, v. 29-34.

¹⁹⁶ Paul Viallaneix, « Destinée de l'esprit pur », in *Relire Les Destinées d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 152.

¹⁹⁷ « La Bouteille à la Mer », *op.cit.*, v. 148, p. 158.

¹⁹⁸ *Ibid.*, v. 153.

¹⁹⁹ *Ibid.*, v. 149-150.

L'adjectif *divin* grandit sans équivoque l'œuvre humaine ; le substantif *Esprits* suggère même que les penseurs échappent, par leur activité mentale, aux entraves qu'impose l'incarnation.

Au vers 105, c'est un jeu de proportions qui marque le dépassement auquel est parvenu le marin : « avec un flacon il a vaincu la Mort »²⁰⁰. Le contraste est frappant entre le choix du terme *flacon*, qui évoque une bouteille de petite taille, et la puissance de la « Mort », dotée d'une majuscule. André Jarry fait de plus remarquer que par ce triomphe le capitaine accomplit la mission assignée au Sauveur²⁰¹. Les derniers vers de la strophe XXIV exaltent aussi l'œuvre humaine de façon marquante :

Qu'importe oubli, morsure, injustice insensée,
Glaces et tourbillons de notre traversée ?
Sur la pierre des morts croît l'arbre de Grandeur.²⁰²

À l'énumération des souffrances dans le cadre d'une question rhétorique qui exprime leur insignifiance, s'oppose la majesté du vers qui clôt cette strophe sur un rythme apaisé et une sublime image de dépassement. L'opposition du minéral et du végétal suggère parfaitement que la mort n'est pas synonyme d'anéantissement pour ceux qui ont contribué au progrès commun. Le poème obéit ainsi quasiment à un schéma évangélique, en prédisant la gloire future des œuvres de la pensée afin de redonner du courage aux hommes dans les difficultés de leur existence. Les valeurs qu'il célèbre sont cependant laïques. Pour Pierre-Georges Castex, Vigny renoue même avec la tradition hétérodoxe d'un paraclétisme à caractère luciférien qui « promet à l'Homme la révélation totale que Dieu lui avait interdite au Paradis terrestre. »²⁰³ « La Bouteille à la Mer » montre ainsi que le dépassement de la souffrance ne consiste pas seulement à la dédaigner stoïquement mais à exploiter les ressources spirituelles qu'elle n'entame pas. De même, dans « Le Mont des Oliviers », le silence divin ne conduit pas à l'inertie ; c'est ce que suggère l'homonymie des termes qui riment aux vers 13-14 :

– Mais le ciel reste noir, et Dieu ne répond pas.
Il se lève étonné, marche encore à grands pas.²⁰⁴

André Jarry relève comment la négation semble ici déclencher le mouvement : « l'être enfermé dans sa question découvre que la réponse ne peut être élaborée que par lui-même. »²⁰⁵

B) POUVOIRS DE LA POÉSIE

Si la philosophie, en particulier stoïcienne, permet de dominer la souffrance, l'art offre aussi quelques réponses opposables aux limites de la condition humaine. Vigny le désigne

²⁰⁰ *Ibid.*, v. 105, p. 156.

²⁰¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 845.

²⁰² « La Bouteille à la Mer », *op.cit.*, v. 166-168, p. 158-159.

²⁰³ P.-G. Castex, *Les Destinées d'Alfred de Vigny commentées*, *op. cit.*, p. 28.

²⁰⁴ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 13-14, p. 149.

²⁰⁵ A. Jarry, « Vigny à la recherche d'un nouvel humanisme », *op. cit.*, p. 290.

généralement par le terme de *poésie*, qu'il dote d'une large extension. C'est ce que précise le Docteur noir : « nous convenons d'entendre par poètes tous les hommes de la Muse ou des Arts »²⁰⁶. C'est au XIXe siècle un usage courant du mot, dont Claude Millet rappelle qu'il recouvre alors le champ auquel renvoie aujourd'hui celui de *littérature*²⁰⁷. Dans *Stello*, un chapitre consacré à la prison Saint-Lazare illustre l'importance plus globale de l'écriture, quand le narrateur décrit les inscriptions laissées sur « une chaise de paille »²⁰⁸. Il y voit « quelques élans de passions [...] cachées, secrètes, profondes, indiquées vaguement par le prisonnier présent au prisonnier à venir, dernier legs du mort au mourant. »²⁰⁹ Le passage est riche de suggestions ; il montre la nécessité, dans le cours d'une existence difficile (à nouveau, la mention de la prison peut renvoyer plus largement à la vie terrestre), de graver des signes, de confier des sentiments et d'instaurer, par là, une solidarité humaine. Parmi les messages plus précis que déchiffre le personnage se trouve une courte citation déformée de Shakespeare : « Mourir ? – Dormir. »²¹⁰ Ces mots renvoient à la tirade célebrissime où Hamlet balance entre subir sa destinée ou se dresser contre elle et mourir. Le Docteur noir commente : « [Le prisonnier] avait apporté [...] la moitié d'une idée d'Hamlet. C'est toujours penser. » Il reconnaît par là l'importance des réflexions développées par les œuvres littéraires, que l'homme fait siennes, porte en lui sa vie durant et cherche à transmettre. Ainsi Vigny célèbre principalement la poésie pour son pouvoir de consolation et de transmission des idées.

1. RÉCONFORT

Dans « La Prison », le mourant semble davantage chercher refuge dans l'écriture que dans la religion. Les vers 123-132 laissent entendre que le Masque de fer grava un jour son infortune sur un vase et que les autorités religieuses virent là des prémisses de révolte à proscrire :

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.²¹¹

²⁰⁶ *Stello*, chapitre XIII, p. 525. Citons aussi les « Réflexions sur la vérité dans l'art » : « la MUSE (et j'appelle ainsi l'art tout entier, tout ce qui est du domaine de l'imagination, à peu près comme les Anciens nommaient MUSIQUE l'éducation entière) » (*Cinq-Mars*, p. 10).

²⁰⁷ C. Millet, *Le Romantisme*, *op.cit.*, p. 204.

²⁰⁸ *Stello*, chapitre XXVI.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 584.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 585. Voir W. Shakespeare, *Hamlet* [1601], III, 1, v. 59, texte établi par Henry Suhamy, trad. Jean-Michel Déprats, éd. Gisèle Venet, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2004, p. 168.

²¹¹ « La Prison », v. 123-132, *Poèmes antiques et modernes*, p. 68-69.

Rapportée du point de vue du prêtre, l'anecdote, vraisemblablement remaniée et étouffée, n'est pas plus précise. Le vers 154 évoque un autre support d'expression, montrant que l'écriture constitue un besoin fondamental pour le prisonnier :

Je traçai sur les murs mes lugubres années²¹².

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

Je vivais hors des murs d'où je ne sortais pas.²¹³

Enfin, les épanchements lyriques auxquels cède le moribond en proie à « la fièvre du délire »²¹⁴ peuvent illustrer comment, quand la foi est impossible, une sorte de *furor poeticus* est néanmoins propre à enthousiasmer l'esprit ; c'est ce qui ressort en particulier de l'exclamation qui ouvre le vers 215 :

Dieu ! qu'on doit être heureux parmi les matelots !²¹⁵

Dans *Stello*, la maladie du héros le conduit à mettre en évidence une possible thérapie du langage. Il déclare ainsi, à l'arrivée du Docteur noir qui va tenter de le guérir en lui contant trois histoires : « c'est toujours un grand plaisir pour un malade que de parler de soi et d'en faire parler les autres : la moitié de la guérison gît là-dedans. »²¹⁶ C'est ensuite avec beaucoup d'humour qu'il décrit les diables de la migraine qui l'assaillent ; il leur adresse même une apostrophe à la grandiloquence ironique, qui semble mettre le mal à distance : « Redoutables enfants du chagrin, que vous ai-je fait ? »²¹⁷ Évoquant les facultés poétiques attaquées par ces « petits monstres » à travers la « bosse du *merveilleux* », il met aussi en évidence les ressources qu'offre la création poétique « en ce monde ténébreux » :

Cette protubérance toute divine me donna toujours d'ineffables consolations. Elle est comme un petit dôme sous lequel va se blottir mon âme pour se contempler et se connaître, s'il se peut, pour gémir et pour prier, pour s'éblouir intérieurement²¹⁸.

Plusieurs passages du livre illustreront ensuite l'« asile » qu'offrent « mille poétiques illusions »²¹⁹. À la fin de la lettre qu'il adresse à son hôtesse, Chatterton magnifie ainsi la mort qu'il projette : « *On dirait que l'Éternité se fait sentir d'avance, et qu'elle est pareille à ces belles contrées de l'Orient dont on respire l'air embaumé longtemps avant d'en avoir touché le sol.* »²²⁰

Le Docteur noir procède à une semblable transfiguration en apostrophant la mort au moment de l'agonie de Gilbert :

Te voilà bien, l'Inévitable, c'est bien toi ! – Tu viens sauver cet homme de la douleur ; prends-le dans tes bras comme un enfant, et emporte-le. Sauve-le, je te le donne : sauve-le de la dévorante douleur qui nous accompagne sans cesse sur la terre jusqu'à ce que nous reposions en toi, bienfaitrice amie !²²¹

²¹² *Ibid.*, v. 154, p. 69.

²¹³ *Ibid.*, v. 176, p. 70.

²¹⁴ *Ibid.*, v. 209, p. 71.

²¹⁵ *Ibid.*, v. 215.

²¹⁶ *Stello*, chapitre II, p. 499.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 500.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, chapitre XV, p. 535.

²²¹ *Ibid.*,

La métamorphose paradoxale de la mort en mère qui soulagerait les douleurs de la condition humaine – dont un Baudelaire se souviendra sans doute²²² – illustre comment la poésie peut offrir des visions consolatrices qu'on ne saurait assimiler à de pures illusions mais plutôt à un nouveau regard porté sur le monde et la vie, propre à compenser l'absence d'espoir religieux en l'au-delà, comme cela semble être le cas ici. La portée de l'image montre de plus que le réconfort qu'elle apporte à celui qui la forge est aussi destiné à toucher tous ceux qui la lisent. madame de Saint-Aignan, dans sa cellule de Saint-Lazare, prouve encore plus largement comment les mots peuvent constituer un remède conséquent à la souffrance quand elle demande au conteur : « Donnez-moi une idée qui me reste toujours présente, là, dans l'esprit »²²³.

Le protagoniste de « La Prison » déplore, quant à lui, de n'avoir pas connu de tels apaisements :

Jamais je ne connus cette rare parole
Qu'on appelle amitié, qui, dit-on, vous console ;
Et les chants maternels qui charment vos berceaux
N'ont jamais résonné sous mes tristes arceaux²²⁴.

Le jeu des pronoms personnels et des déterminants possessifs opposant le singulier et le général exprime ici une exclusion tragique. Dans « La Fille de Jephthé », l'héroïne éponyme regrette pour sa part de n'avoir jamais eu l'occasion de consoler un enfant d'une voix maternelle :

Et mes chants n'auront pas endormi ses douleurs²²⁵.

Ces derniers exemples montrent aussi comment les mots instaurent une solidarité entre les hommes. L'idée est récurrente dans les dernières pages de *Stello*, qui célèbrent la mission spécifique du poète. Le Docteur noir imagine notamment que Homère réponde à Platon, chassant les artistes de sa République : « les œuvres de l'art céleste [...] portent les malheureux mortels à la loi impérissable de l'AMOUR et de la PITIÉ. »²²⁶ Il souligne ensuite la faculté de la poésie à rassembler, indépendamment des idées qu'elle porte : « Qu'il ne craigne pas l'inutilité de son œuvre : si elle est belle, elle sera utile par cela seul, puisqu'elle aura uni les hommes dans un sentiment commun d'adoration et de contemplation pour elle et la pensée qu'elle représente. »²²⁷ Une idée semblable est réitérée dans l'« ordonnance » du chapitre XL : « heureux si vos veilles peuvent aider l'humanité à se grouper et s'unir autour d'une clarté plus pure ! »²²⁸ Auparavant, l'épisode de l'exécution de Chénier a pu illustrer comment la poésie permet une communion des êtres, en l'absence de tout secours divin : « Mon âme s'unit à la sienne, et tandis que mon œil suivait de loin le mouvement de ses lèvres, ma bouche disait tout haut ses derniers vers »²²⁹.

²²² Voir la section consacrée à la mort dans *Les Fleurs du Mal*, notamment « La Mort des pauvres », v. 1 : « C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre » (*op.cit.*, p. 183).

²²³ *Stello*, chapitre XXV, p. 581.

²²⁴ « La Prison », *op.cit.*, v. 41-44, p. 66.

²²⁵ « La Fille de Jephthé », v. 66, *Poèmes antiques et modernes*, p. 44.

²²⁶ *Stello*, chapitre XXXVIII, p. 654.

²²⁷ *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 655.

²²⁸ *Ibid.*, chapitre XL, p. 662.

²²⁹ *Ibid.*, chapitre XXXV, p. 635.

De même, c'est la fraternité qui apparaît à l'origine de *Servitude et grandeur militaires* ; dans l'introduction du troisième livre, le narrateur s'adresse directement à ses anciens compagnons d'armes, « à présent séparés et dispersés » : « Vous que j'ai tant vus souffrir des langueurs et des dégoûts de la Servitude militaire, c'est pour vous surtout que j'écris ce livre. »²³⁰ Il précise en outre son projet de la sorte : « placer les souvenirs qui peuvent relever nos fronts »²³¹. L'emploi du déterminant possessif *nos* englobe le narrateur dans une communauté qu'il a quittée mais qu'il entend rassembler autour de son œuvre.

Plus largement, il est fréquent, dans *Les Destinées* que le poète se montre « solidaire du lot commun », selon l'expression d'André Jarry, à travers l'usage du pronom personnel *nous*. C'est notamment le cas dans le poème liminaire, comme on peut le voir au vers 15 :

Elles nous écrasaient de leur poids colossal.²³²

Dans « La Maison du Berger », le pronom désigne plus spécifiquement le poète et la femme qu'il aime, ce qui n'exclut pas le reste de l'humanité, ainsi qu'en témoignent les vers 331-332 :

Sur cette terre ingrate où les morts ont passé ;
Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre²³³.

L'idée de parler de ceux qui n'ont plus la parole se trouve mise en œuvre dans « Wanda », où la « grande dame russe » entretient le souvenir de sa sœur ; la forme du dialogue peut du reste figurer l'idéal d'une solidarité humaine. « La Flûte » livre aussi les paroles d'un homme pauvre que personne, ainsi que le mentionne le vers 19, n'était là « pour entendre et juger »²³⁴. Il est également significatif que la deuxième partie du poème reproduise les paroles du personnage de façon indirecte puis directe, comme pour suggérer qu'elles deviennent enfin audibles.

2. DÉFI AU TEMPS

La dernière strophe de « L'Esprit Pur » constitue cependant l'affirmation la plus étonnante des liens que peut nouer la poésie :

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 !²³⁵

²³⁰ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre I, p. 763 et 762.

²³¹ *Ibid.*, p. 763.

²³² « Les Destinées », *op.cit.*, v. 15, p. 115.

²³³ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 331-332, p. 128.

²³⁴ « La Flûte », *op.cit.*, v. 19, p. 146.

²³⁵ « L'Esprit Pur », v. 64-70, *Les Destinées*, p. 168.

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, le poète 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 ». Toute personne lisant ces vers reçoit ainsi la preuve de l'immortalité qu'une œuvre confère à son auteur. Cette idée est fondamentale : elle fait clairement de l'art un moyen de dépasser une caractéristique essentielle de la condition humaine, à savoir sa finitude. C'est sans doute pourquoi elle est également récurrente sous la plume de Vigny. Dans son discours de réception à l'Académie, l'auteur imagine cette fois que l'assistance déclare aux écrivains : « Vous êtes passagers, mais vos ouvrages nous restent. »²³⁶ La permanence de l'œuvre est à nouveau affirmée conjointement à l'idée d'un lien avec le public. La dernière strophe des « Oracles » met surtout en évidence un pouvoir de conservation : l'art, symbolisé par le « DIAMANT », apparaît comme « ce qui survit aux Nations éteintes » ;

Il porte du Génie et transmet les empreintes.²³⁷

Dans *Stello*, le Docteur noir met aussi cette faculté en avant : « Les premiers des hommes seront toujours ceux qui feront d'une feuille de papier, d'une toile, d'un marbre, d'un son, des choses impérissables. »²³⁸ C'est ce que traduit l'enfouissement, dans la dernière lettre de *Daphné*, de « la statue de Vénus-Uranie, qu'adorait Libanius »²³⁹, dans laquelle les lecteurs contemporains peuvent voir la Vénus de Milo ; en ramenant ainsi au présent de l'écriture et de la lecture, cette évocation fait mesurer le temps écoulé depuis le quatrième siècle, auquel la statue a cependant résisté. Dans *Stello*, ce sont les citations des poètes disparus, dans chacune des trois nouvelles, qui montrent comment leurs vers perdurent et qui leur rendent hommage. De façon révélatrice, plusieurs poèmes de Vigny se présentent eux-mêmes comme des citations de discours envolés. Aux vers 21-22 de « La Dryade », le poète se présente explicitement comme un passeur de mémoire, à la manière d'un aède antique :

J'entendis leur prière, et de leur simple histoire
Les Muses et le temps m'ont laissé la mémoire.²⁴⁰

Même si l'évocation des Muses rattache clairement ces vers à une ancienne convention poétique, il est révélateur que le poète affirme ici recueillir les prières des hommes, ce qu'il reproche souvent à Dieu de ne pas faire. De même, les vers 47-48 de « Symétha », qui fournissent des précisions sur le discours rapporté depuis l'ouverture du poème, suggèrent qu'une injustice a ainsi été réparée :

Dans le port du Pirée, un jour fut entendue
Cette plainte innocente, et cependant perdue²⁴¹.

L'existence du poème dément l'idée de perte mise en évidence à la rime.

²³⁶ « Discours de réception à l'Académie Française », *Mélanges, Œuvres complètes*, t. II, p. 1119.

²³⁷ « Les Oracles », v. 128, 132 et 131, *Les Destinées*, p. 133.

²³⁸ *Stello*, chapitre XXXIX, p. 661.

²³⁹ *Daphné*, quatrième lettre, p. 977.

²⁴⁰ « La Dryade », v. 21-22, *Poèmes antiques et modernes*, p. 53.

²⁴¹ « Symétha », v. 47-78, *ibid.*, p. 57.

L'idée d'un défi au temps, dans *Stello*, ne s'explique pas seulement par ce pouvoir de conservation, mais aussi par la fonction d'éclaireur attribuée à l'écrivain. Le Docteur noir conseille en effet à son patient :

Les œuvres immortelles sont faites pour duper la mort en faisant survivre nos idées à notre corps. – Écrivez-en de telles si vous pouvez, et soyez sûr que s'il s'y rencontre une idée ou seulement une parole utile au progrès civilisateur, que vous ayez laissé tomber comme une plume de votre aile, il se trouvera assez d'hommes pour la ramasser, l'exploiter, la mettre en œuvre jusqu'à satiété.²⁴²

Le motif du poète en avant de la foule qui recueillera les fruits de son labeur est récurrent chez Vigny. Il en fait même une règle dans la « Lettre à Lord*** » : « le poète a toujours eu et doit avoir cette marche prompte au-devant des siècles et au-delà de l'esprit général de sa nation, au-delà même de sa partie la plus éclairée. »²⁴³ La conclusion du discours de réception à l'Académie procède de la même logique puisque c'est après avoir loué les avancées accomplies par le romantisme dans le domaine littéraire que l'écrivain prédit : « l'espèce humaine est en marche pour des destinées de jour en jour meilleures et plus sereines »²⁴⁴. Vigny ne fait là que refléter la foi de tout l'âge romantique dans les progrès de l'humanité. La préface de la troisième édition des *Poèmes antiques et modernes*, en août 1829, célèbre même sans retenue les « éclaireurs perdus » en avant de la foule, dans la longue « marche de l'humanité », laissant leur empreinte sur le sable ou leur nom gravé sur une pierre²⁴⁵. La présomption du tableau est telle qu'on peut comprendre que ce texte n'ait pas été conservé par la suite pour occuper une position liminaire où l'auteur s'exprime plus directement que dans le cadre d'un poème, ce qui rend peut-être moins acceptable l'autoglorification. La préface de 1837 exprime l'idée avec plus de simplicité : « dans cette route d'innovations, l'auteur se mit en marche bien jeune, mais le premier. »²⁴⁶

C) UNE CRÉATION ÉMANCIPATRICE

En contribuant à soulager la souffrance par des visions consolantes, à unir les hommes par des sentiments partagés, à protéger les idées de l'usure du temps et à esquisser la voie d'un progrès, la poésie telle que la conçoit Vigny permet de surmonter maintes difficultés de la condition humaine. C'est pourquoi l'auteur met aussi en évidence la vertu émancipatrice des œuvres de l'esprit. Dans « Wanda », le refus du Tsar d'autoriser aux enfants captifs l'apprentissage de la lecture est 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. »²⁴⁷

²⁴² *Stello*, chapitre XXXIX, p. 661.

²⁴³ *Le More de Venise*, « Lettre à Lord*** [...] », *Œuvres complètes*, t. II, p. 414.

²⁴⁴ « Discours de réception à l'Académie Française », *op.cit.*, p. 1140.

²⁴⁵ *Œuvres complètes*, t. I, p. 937.

²⁴⁶ *Poèmes antiques et modernes*, préface, p. 5.

²⁴⁷ « Wanda », *op.cit.*, v. 75-77, p. 162.

Cette réponse du tyran révèle bien que la lecture permettrait d'ébranler un asservissement prétendument immuable. C'est par un abus de pouvoir comparable que John Bell réprimande son épouse, dans *Chatterton* : « Depuis quelque temps vous lisez trop ; je n'aime pas cette manie dans une femme... »²⁴⁸ Ces deux exemples montrent assez comment Vigny conçoit l'émancipation que peuvent apporter les livres comme une transgression. C'est en effet des entraves d'une condition voulue par Dieu ainsi que des représentations trompeuses des religions et des superstitions que ses œuvres tendent à nous libérer. En cela, le poète ne rejoint pas les tentatives de l'époque d'intégrer la doctrine du progrès à la pensée catholique, qui constituent, selon Paul Bénichou commentant la pensée de Lamennais, « un des articles de foi fondamentaux du néocatholicisme, son plus solide terrain de voisinage et d'entente avec l'humanitarisme laïque, et son principal sujet de conflit avec l'Église officielle »²⁴⁹. De cette doctrine officielle, Vigny s'éloigne clairement. Dans *Les Destinées*, en particulier, la foi dans les œuvres humaines l'emporte sur des croyances aliénantes. La poète n'y réécrit plus guère d'épisodes bibliques ; après la composition de « La Colère de Samson » et du « Mont des Oliviers », en 1839, il délaisse le texte sacré pour construire des mythes personnels, qui n'en reprennent les motifs qu'en les détournant de leur signification première. Dans les *Poèmes antiques et modernes*, la mise en cause de la religion est encore à chercher dans la réécriture d'épisodes bibliques qui en dénonce le scandale et en ébranle l'autorité, amenant une justification de l'hétérodoxie.

1. RENVERSEMENT DES *DESTINÉES*

Michel Cambien livre une synthèse éclairante du propos des *Destinées* :

Au-delà du caractère anecdotique ou de circonstance qu'ils sont susceptibles de revêtir, les poèmes philosophiques de Vigny concourent donc tous à dénoncer le fait que la divinité écrive le destin de l'homme en l'inscrivant sous le double signe de la discorde et du conflit.²⁵⁰

En effet, ainsi que l'a déjà montré l'analyse du poème liminaire et de l'épigraphe, Vigny déplore moins le poids de la fatalité qu'il n'en repousse l'idée. Michel Cambien souligne encore que « L'Esprit pur » conclut le livre en le transcendant. De fait, l'épigraphe du recueil s'y trouve contredite dans la strophe VIII, où le poète affirme le triomphe de son art sur la guerre que pratiquaient ses ancêtres :

Ton règne est arrivé, PUR ESPRIT, Roi du Monde !
 Quand ton aile d'Azur dans la nuit nous surprit,
 Déesse de nos mœurs, la Guerre vagabonde
 Régnait sur nos aïeux. – Aujourd'hui, c'est L'ÉCRIT,
 L'ÉCRIT UNIVERSEL, parfois impérissable,

²⁴⁸ *Chatterton*, I, 6, p. 776.

²⁴⁹ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op.cit.*, p. 589.

²⁵⁰ M. Cambien, « Entre la satire et le poème philosophique : le discours polémique dans *Les Destinées* », *Nineteenth-Century French Studies* n° 25, 1997, p. 326.

Que tu graves au marbre ou traînes sur le sable,
Colombe au bec d'airain ! VISIBLE SAINT-ESPRIT !²⁵¹

En soulignant le substantif « ÉCRIT » comme le participe passé homonyme dans les « Destinées »²⁵², le poète indique comment l'écriture n'est plus, en cette fin de recueil, un décret extérieur mais une création de l'homme. Fernande Bartfeld commente : « cette stérilité de la parole à laquelle "Les Destinées" semblaient vouloir condamner l'homme se trouve ici magnifiquement niée »²⁵³. André Jarry conclut que le poète « rétorque à l'écrit par l'écrit »²⁵⁴. Jean Ygaunin, enfin, analyse plus largement que le dernier poème du recueil « montre la suprématie de la liberté sur la fatalité ou sur la Grâce, de la Poésie sur la Sainte Écriture »²⁵⁵. En effet, l'Esprit pur dont la strophe VIII évoque l'épiphanie semble s'y substituer assez clairement à la troisième entité composant la Trinité chrétienne. Le premier vers célèbre l'avènement d'une puissance sans borne avant que l'image d'un oiseau n'apparaisse, associée à l'idée de lumière perçant l'obscurité. Le dernier vers est quasiment explicite, en reprenant le symbole de la colombe et l'expression consacrée pour désigner couramment le Paraclet ; la mention d'un bec d'airain semble y renvoyer à l'idée d'écriture incorruptible. André Jarry propose une lecture cohérente : « dans cette invocation, le recours métaphorique à la troisième personne de la Trinité chrétienne ne sacralise le "bec d'airain" [...] que pour laïciser l'instance religieuse.»²⁵⁶ Paul Bénichou montre que la transposition des thèmes religieux sur le mode laïque est fréquente à l'époque. Prenant pour exemple un vers du « R souvenir du Lac Léman » de Lamartine (« Le règne de l'esprit est à la fin venu. »²⁵⁷), il commente :

L'Esprit ainsi entendu, héritier de l'Esprit saint, naturalisé par la suppression de l'épithète, mais non séparé de la référence divine, est bien cette Raison dont Lamartine a si souvent célébré la souveraineté ; elle fonde l'autorité du philosophe, elle lui fait, par l'idée, dominer l'histoire et devancer l'avenir.²⁵⁸

Cet optimisme romantique se retrouve avec une netteté assez exceptionnelle dans le poème qui ferme l'œuvre poétique de Vigny. Outre la laïcisation de l'Esprit saint, notons que l'allusion à l'Ancien Testament, avec la mention de Nemrod au vers 16, tend à assimiler le passé des ancêtres à l'époque précédant l'avènement du Christ, ce qui érige le poète et son art en nouveaux espoirs de salut, propres à compenser l'impuissance du Sauveur, comme on l'a déjà entrevu dans « La Bouteille à la Mer ». Une telle célébration à la fin des *Destinées* se justifie si l'on considère, avec François Germain, que Vigny a su « libérer l'esprit des terreurs

²⁵¹ « L'Esprit pur », *op.cit.*, v. 50-56, p. 168.

²⁵² Voir « Les Destinées », *op.cit.*, v. 121, p. 119. André Jarry signale un jeu de soulignements doubles et triples dans les manuscrits du dernier poème, qui aurait pu manifester visuellement une épiphanie de l'Esprit pur, mais qui n'a pas été transcrit dans l'édition de référence (*Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 929).

²⁵³ F. Bartfeld, « La quête de la parole dans *Les Destinées* », *op.cit.*, p. 140.

²⁵⁴ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 931.

²⁵⁵ J. Ygaunin, *op.cit.*, p. 705.

²⁵⁶ A. Jarry, « Vigny à la recherche d'un nouvel humanisme », *op.cit.*, p. 296. Verdun-Louis Saulnier souligne combien la notion d'Esprit pur est cependant complexe : teintée d'idéalisme platonicien, elle fait aussi écho aux hétérodoxes du XIII^e siècle annonçant le règne de l'Esprit après celui du Père puis du Fils, tout en reflétant les spiritualismes para-religieux du XIX^e siècle divinisant la conscience (édition des *Destinées, op.cit.*, p. 224-225).

²⁵⁷ A. de Lamartine, « R souvenir du Lac Léman », v. 131, pièces nouvelles de l'édition des *Œuvres complètes* [1843], *Œuvres poétiques complètes, op.cit.*, p. 1180.

²⁵⁸ P. Bénichou, *Les Mages romantiques, op.cit.*, p. 1071.

religieuses qu'il estimait néfastes, et [...] développer les fictions heureuses qui peuvent épanouir les hommes et les civiliser. »²⁵⁹ En lui-même, le poème de « L'Esprit pur » est un exemple de vision optimiste affirmant la possibilité, pour l'homme, de se libérer du poids de représentations aliénantes dans une démarche créatrice.

Fondamentale, cette logique de dépassement gouverne l'ensemble du recueil, qui met en avant diverses voies permettant de surmonter la misère de la condition humaine. C'est ce qu'explique une note de Vigny, réfléchissant au plan des *Destinées* :

L'inertie de Dieu dans les affaires humaines est la pensée du Poème : *Le mont des Oliviers*. Jésus lui demande la certitude, il se tait.

Que pensera l'espèce humaine ?

1. Abandonné à moi-même, mon devoir est de m'organiser pour me perfectionner, me conserver, et conquérir le globe étroit qui m'est accordé, de ne pas souffrir que l'homme tombe à l'état de Singe comme les Sauvages l'ont laissé dégénérer. Pour preuve de cette idée : *La Sauvage*.

2. Contre un destin immuable et inconnu, à quoi bon les soupirs, la prière ? Il s'en rirait ou y serait insensible comme un rocher, puisqu'il a voulu que le doute fût ma destinée. J'obéis. Je ferai ma tâche et je m'efforcerai de souffrir et mourir sans parler, comme le Loup. De là le Poème : *La mort du Loup*.

3. Que l'inutilité du travail ne rende pas honteux le faible malheureux et courageux qui est aussi laborieux que le fort. Son âme est l'égale des plus illustres, mais les organes qu'elle emploie l'empêchent dans son vol et traduisent mal sa pensée, comme une mauvaise flûte rend mal un chant délicieux : *La Flûte* ou l'égalité des âmes.²⁶⁰

L'idée d'une maîtrise de son sort par l'homme domine ici et engage à reconsidérer le titre du recueil : plutôt que de renvoyer à la notion de fatalité, il peut aussi bien désigner le parcours que ménagent la pensée et l'activité humaines. D'après André Jarry, les *Destinées* donnent leur nom au volume « qui aboutit à leur métamorphose »²⁶¹.

Outre « L'Esprit pur », plusieurs poèmes du recueil mettent clairement en avant la possibilité d'une émancipation de l'homme des puissances qui le dominent. C'est notamment le cas dans « Wanda », où la réplique du Français met en abyme²⁶² la force d'ébranlement qu'entend susciter le témoignage mis en vers par le poète :

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.²⁶³

²⁵⁹ F. Germain, « Vigny ou la croyance difficile », *Bulletin de l'Association des amis d'Alfred de Vigny* (désormais abrégé en AAV), n° 2, mars 1969, p. 15.

²⁶⁰ *L'Atelier du poète, Œuvres complètes*, t. I, p. 279-280 (fragment B 14). Citons aussi cette réflexion de 1843 : « Jésus, Notre Seigneur, fils de l'homme, a pris sur lui, mais en vain, de demander la lumière et la certitude à Dieu. Si Dieu l'a refusée à celui qui nous représente par ses souffrances et sa croix notre devoir est de nous résigner au doute, mais de nous entr'aider, de nous tendre la main mutuellement dans notre prison et notre exil. Que les hommes se rapprochent donc ; qu'ils laissent à jamais le soin inutile des philosophies, et renoncent à pénétrer un ciel toujours voilé. / Que le travail joyeux nous emporte. Le monde est encore à conquérir sur la Barbarie. » (*Journal*, p. 1203)

²⁶¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 936.

²⁶² Lucien Dällenbach donne la définition suivante : « est mise en abyme toute enclave contenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient. » (*Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 18).

²⁶³ « Wanda », op.cit., v. 85-88, p. 162.

L'image du « doigt d'airain » renvoie encore aux « Destinées »²⁶⁴ mais ne s'applique plus, comme dans le poème liminaire, aux divinités qui oppressent 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'empathie.

Dans « La Maison du Berger », on retrouve plus précisément le double mouvement de sacralisation de la poésie et de laïcisation du divin à l'œuvre dans le dernier poème. Au début de la deuxième section, la poésie est assimilée aux « flambeaux divins » que sont « l'Amour », « la Vie » ; l'emploi du verbe « blasphémer »²⁶⁵, pour dénigrer la réaction d'un public « vulgaire » participe également de sa célébration. Les dernières strophes, qui annoncent les poèmes à suivre, font aussi de la poésie une activité supérieure ; le poète évoque en effet

Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte²⁶⁶.

L'entité du poème final apparaît ici, sans plus de référence à Dieu, ce qui laisse penser que le poète engage ici une célébration du seul génie humain. On peut interpréter dans le même sens les vers 220-224 :

L'Invisible est réel. Les âmes ont leur monde
Où sont accumulés d'impalpables trésors.
Le Seigneur contient tout dans ses deux bras immenses,
Son Verbe est le séjour de nos intelligences,
Comme ici-bas l'Espace est celui de nos corps.²⁶⁷

Paul Bénichou émet une hypothèse similaire à celle que formule André Jarry à propos du « VISIBLE SAINT-ESPRIT » de « L'Esprit Pur » : « l'intention de Vigny pourrait être de "diviniser" en quelque sorte l'esprit de l'homme, plutôt que de faire dépendre ses facultés d'une source surnaturelle. »²⁶⁸ La remarque de Marc Eigeldinger va également dans ce sens : « Le langage du sacré est extrait de son contexte religieux »²⁶⁹.

La redéfinition du sacré est cependant plus évidente à la fin de « La Bouteille à la Mer ». Le vers 176 proclame notamment :

Le vrai Dieu, le Dieu fort est le Dieu des idées !²⁷⁰

Marie Blain-Pinel écrit que ce vers instaure un « nouveau code lexical », si bien que la conclusion – affirmant que toute œuvre appelle la protection divine²⁷¹ – « ne saurait exprimer un retour au Dieu de la Bible »²⁷². La recomposition du code biblique est du reste perceptible dans certaines images dès avant la dernière strophe. Le vers 169 laïcise ainsi l'évocation de la

²⁶⁴ Voir « Les Destinées », *op.cit.*, v. 11, p. 115 : « Suivant le doigt d'airain dans le cercle fatal ».

²⁶⁵ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 144, 145 et 140, p. 123.

²⁶⁶ *Ibid.*, v. 327, p. 128.

²⁶⁷ *Ibid.*, v. 220-224, p. 125.

²⁶⁸ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1203.

²⁶⁹ M. Eigeldinger, « Architectures et structures de " La Maison du Berger " », in *Relire Les Destinées d'Alfred de Vigny*, *op. cit.*, p. 43.

²⁷⁰ « La Bouteille à la Mer », *op.cit.*, v. 176, p. 159.

²⁷¹ « – Dieu la prendra du doigt pour la conduire au port. », *ibid.*, v. 182.

²⁷² M. Blain-Pinel, *La Mer, miroir d'infini*, *op.cit.*, p. 58.

« Terre promise »²⁷³, qui semble aménagée par l'homme, non offerte par Dieu. Mentionnons aussi le vers 112, qui s'applique à la Bouteille :

– Mais elle vient de l'arche et porte le rameau.²⁷⁴

La référence explicite à la colombe de l'arche de Noé annonçant la fin du Déluge²⁷⁵ prend ici place dans un contexte profane et met en évidence la possibilité d'un salut de l'homme par l'homme. Cette mention renvoie de plus au poème du « Déluge », ce qui marque une évolution d'un recueil à l'autre. L'introduction de « La Bouteille à la Mer » manifeste en outre un dépassement du pessimisme de l'auteur lui-même ; le vers 5 invite ainsi à oublier des poètes malheureux auxquels Vigny dévoua toutefois sa plume :

Oubliez Chatterton, Gilbert et Malfilâtre²⁷⁶.

Une telle injonction équivaut à repousser le spectre de l'échec, de la misère et de la mort pour célébrer une foi renouvelée en la poésie.

2. L'AUTORITÉ DU TEXTE SACRÉ ÉBRANLÉE

En détournant la signification d'images et d'expressions sacrées pour magnifier l'esprit humain, Vigny participe de l'hérésie romantique qui, rappelle Paul Bénichou, « essaie d'organiser des notions et des matériaux empruntés à la dogmatique chrétienne selon un choix et un agencement contraires à la tradition. »²⁷⁷ Jacques Clémenceau Le Clerc voit en Vigny un précurseur²⁷⁸ ; Fernande Bartfeld affirme qu'il n'était alors pas exceptionnel de prendre des libertés par rapport à la Bible mais que personne n'était allé jusqu'à retourner comme lui le texte sacré²⁷⁹. Vera A. Summers précise, en prenant l'exemple de « La Femme adultère » : « tout en empruntant son sujet à l'Évangile et sa couleur à la Bible, Vigny en tire des conclusions qui témoignent d'une pensée indépendante et hétérodoxe »²⁸⁰.

Pourquoi, cependant, réécrire la Bible pour exprimer des sentiments antichrétiens, alors que, dans l'hérésie romantique, « on ignore le dogme plutôt qu'on ne l'altère »²⁸¹ ? Jacques Clémenceau Le Clerc juge que suite à une longue innutrition, les références bibliques viennent naturellement sous la plume de Vigny. À propos de « L'Esprit pur », il écrit notamment :

²⁷³ « La Bouteille à la Mer », *op.cit.*, v. 169, p. 159.

²⁷⁴ *Ibid.*, v. 112, p. 157.

²⁷⁵ Voir Genèse, VIII, 11.

²⁷⁶ « La Bouteille à la Mer », *op.cit.*, v. 5, p. 153.

²⁷⁷ P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, *op.cit.*, p. 846.

²⁷⁸ J. Clémenceau Le Clerc, *L'inspiration biblique dans les Œuvres poétiques d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 33.

²⁷⁹ F. Bartfeld, *Vigny et la figure de Moïse*, *op.cit.*, p. 104-106.

²⁸⁰ V. A. Summers, *L'Orientalisme d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 35.

²⁸¹ P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, *op.cit.*, p. 846.

Vigny, en absorbant la "lettre" de l'Écriture, que sa mémoire lui conserve, s'est pénétré de l'esprit du texte sacré et ainsi, même lorsqu'il a "rompu" avec Dieu, il pense mystiquement et s'exprime de même.²⁸²

Il n'est pourtant guère convaincant de nier de la sorte le caractère réfléchi des réécritures auxquelles procède le poète. La position de Fernande Bartfeld semble encore trop timide, qui consiste à « lire dans ce oui et ce non à la Bible [...] l'écho d'une dissonance »²⁸³. Il faut cependant considérer que la réécriture hétérodoxe de la Bible met en œuvre une dynamique de renversement qu'affectionne visiblement Vigny, d'autant qu'elle empêche que le texte sacré ne se fige en écrit fatal. Davantage même qu'une libération de l'imaginaire, comme dans tant d'œuvres d'inspiration hétérodoxe, c'est une intention polémique qui semble souvent motiver l'hypertexte²⁸⁴ vignyen. Ainsi trouve-t-on dans « Le Déluge » des allusions à une volonté divine de faire taire l'humanité qui peuvent inciter à recevoir le texte comme la réplique révoltée d'un poète refusant de ne se faire l'écho que des décrets célestes. Emmanuel prédit par exemple aux vers 121-122 :

L'inutile Soleil, si le matin l'amène,
N'entendra plus la voix et la parole humaine²⁸⁵.

Le récit confirme cette annonce à l'heure du dénouement :

L'univers écrasé ne jetait plus ses cris.²⁸⁶

Comme en guise de représailles, les poèmes bibliques de Vigny sont minés de critiques et multiplient les brouillages qui rendent cette subversion plus troublante et plus efficace.

a) CRITIQUES DE L'ORTHODOXIE

C'est avec un esprit critique affirmé que Vigny aborde le discours religieux. En témoigne sans doute le chapitre VIII de *Stello*, qui met face à face le poète Gilbert et l'archevêque de Paris venu lui administrer les sacrements. Alors que celui-ci suggère de réciter un *Confiteor*, le moribond, en proie à la fièvre, prononce un soliloque sur la foi et la raison, dont les deux appels semblent le déchirer :

Saint Augustin a dit : "La Raison ne se soumettrait jamais si elle ne jugeait qu'elle doit se soumettre. Il est donc juste qu'elle se soumette quand elle juge qu'elle le doit." Et moi, Nicolas-Joseph-Laurent, né à Fontenoy-le-Château, de parents pauvres, j'ajoute que, si elle se soumet à son propre jugement, c'est à elle-même qu'elle se soumet, et que, si elle ne se soumet qu'à elle-même, elle ne se soumet donc pas et continue d'être reine... Cercle vicieux. Sophisme de saint !²⁸⁷

²⁸² J. Clémenceau Le Clerc, *L'inspiration biblique dans les Œuvres poétiques d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 175.

²⁸³ F. Bartfeld, *Vigny et la figure de Moïse*, op.cit., p. 22.

²⁸⁴ Gérard Genette définit l'hypertexte comme « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation [...] ou par [...] imitation. » (*Palimpsestes*, op.cit., p. 16).

²⁸⁵ « Le Déluge », v. 121-122, *Poèmes antiques et modernes*, p. 35.

²⁸⁶ *Ibid.*, v. 292, p. 40.

²⁸⁷ *Stello*, chapitre VIII, p. 512-513.

Quoique le personnage soit ici dans une « demi-folie » et qu'il se considère victime de l'esprit des Lumières, la scène montre que la raison peut à bon droit concurrencer la foi et conduire tout individu qui l'exerce à mettre en cause l'un des plus éminents Pères de l'Église. Cet épisode peut rappeler les derniers instants du Masque de fer, dans « La Prison ». En effet, le moribond y met le prêtre en difficulté, comme le montre la façon dont il fait taire le langage de la foi au vers 60 :

Dieu même...

Il est un Dieu ? J'ai pourtant bien souffert !²⁸⁸

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 ». Les vers 138-144 explicitent semblablement comment le malheur de l'innocent empêche tout discours apologétique, et donnent un exemple de réponse opposable au discours chrétien :

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 intérêts²⁸⁹.

La mise en cause de la parole religieuse est ici particulièrement explicite. Elle n'est pourtant pas marginale. Une lecture attentive des *Poèmes antiques et modernes* révèle en effet que la poésie sacrée – largement dominante dans les siècles précédents – est fortement mise à l'épreuve par Vigny, avant de se trouver détournée dans *Les Destinées*, comme on l'a vu. Moïse déplore ainsi le fardeau d'une parole qui, devenue surnaturelle, 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 tous²⁹⁰.

Le prophète, en qui on peut voir une figure de poète²⁹¹, exprimerait ainsi le refus de Vigny, au seuil du recueil, d'une poésie de célébration du divin étrangère aux souffrances humaines.

C'est également dans ce sens qu'il est possible d'interpréter « Éloa », si riche de suggestions métapoétiques et réflexives²⁹² qu'il ne serait pas exagéré d'y voir un véritable *art*

²⁸⁸ « La Prison », *op.cit.*, v. 60, p. 67.

²⁸⁹ *Ibid.*, v. 138-144, p. 69.

²⁹⁰ « Moïse », v. 102-103, *Poèmes antiques et modernes*, p. 10.

²⁹¹ C'est le sens d'une 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 » (présentation de « Moïse », *Œuvres complètes*, t. I, 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 Poésie précaire*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1997, p. 20).

²⁹² On appelle *métalangage* un « vocabulaire technique permettant de rendre compte d'une production langagière » (Gilles Philippe, in Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 2001). Plus largement, dans *Métatextualité et métafiction, théorie et analyses* (Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 10), Laurent Lepaludier propose : « Le texte de fiction sera

poétique du jeune Vigny. Graham Chesters engage cette analyse dans un lumineux article mais la limite malheureusement au premier chant²⁹³. Des dissonances interpellent particulièrement, il est vrai, dans la merveilleuse peinture des cieux qui virent naître Éloa, au début du poème. La séparation de l'univers en espaces hiérarchisés et fermés contrastera ainsi avec le tableau idyllique des vers 68-70, présentant des êtres exceptionnels mais attentifs au genre humain :

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 amours²⁹⁴.

Cette première présentation du peuple céleste pourra s'en trouver discréditée comme une idéalisation douteuse²⁹⁵. Lors de la célébration de la naissance d'Éloa, le vers 89, qui contribue à l'éloge de l'univers divin, révèle de surcroît un contraste injuste, puisqu'on trouve là

Des fleurs qu'on ne voit pas dans l'été des humains²⁹⁶.

Surtout, les compagnons d'Éloa évoquent Lucifer et lui révèlent

Qu'il ne sait plus parler le langage des cieux ;
La mort est dans les mots que prononce sa bouche²⁹⁷.

Cette parole étrangère conduit, en retour, à une exclusion silencieuse :

Nul ange n'oserait vous conter son histoire,
Aucun saint n'oserait dire une fois son nom.²⁹⁸

De la même façon, on lit au vers 190 :

Les Vierges s'enfuyaient et ne le nommaient pas.²⁹⁹

L'idée d'un univers clos sur lui-même, fermé à ce qui lui est étranger, s'en trouve clairement renforcée. De plus, une malédiction similaire frappe le Masque de fer dans « La Prison » :

métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture. ». Il en arrive ensuite à « appeler "métafiction" tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante. » (*ibid.*) Cette essentialisation nous semblant délicate, nous en resterons à l'emploi du préfixe *méta-* pour désigner les termes qui renvoient à la dimension langagière ou littéraire d'un énoncé ou d'un texte. Dans les cas d'un « énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit » (L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire, op.cit.*, p. 62) sans pour autant faire usage d'un métalangage, nous parlerons de *réflexivité*. Ajoutons que quand cette double lecture – au niveau du récit et de la réflexion, qui peut porter sur l'œuvre de l'auteur ou la littérature en général – n'apparaît que comme une possibilité d'interprétation que le texte n'encourage guère explicitement, nous parlerons prudemment de *dimension réflexive*.

²⁹³ G. Chesters, « The first canto of Vigny's 'Éloa' [...] », *op.cit.*

²⁹⁴ « Éloa », v. 68-70, *Poèmes antiques et modernes*, p. 12.

²⁹⁵ Comme l'indique une note d'André Jarry (note 2, p. 953), Vigny s'inspire de John Milton, *Le Paradis perdu* [1667]. Si le poète français ne décrit pas le même monde céleste dans la même perspective que son prédécesseur anglais, il peut cependant suggérer par cette allusion que la poésie, amendement le texte sacré, constitue une référence tout aussi majeure.

²⁹⁶ « Éloa », *op.cit.*, v. 89, p. 13.

²⁹⁷ *Ibid.*, v. 118-119.

²⁹⁸ *Ibid.*, v. 124-125.

²⁹⁹ *Ibid.*, v. 190, p. 15.

Une fois, en tremblant, on se parla tout bas,
D'un prisonnier d'État que l'on ne nommait pas³⁰⁰.

Le rapprochement du prisonnier avec un ange, au vers 122 de ce même poème³⁰¹, 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 visage³⁰².

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,
[...]
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.³⁰³

L'abondance du lexique littéraire oriente vers une interprétation réflexive de ce passage, qui semble affirmer la vanité d'une poésie sacrée repliée sur elle-même. 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*. Dans une ébauche préparatoire, c'était Satan qui évoquait l'ennui des cantiques divins :

Toujours des harpes d'or résonnant dans la nue,
[...]
Toujours se prosterner devant quelque mystère³⁰⁴...

Transférer ces sentiments à l'ange pure constituée, dans la version finale, une ingénieuse caution.

³⁰⁰ « La Prison », *op.cit.*, v. 103-104, p. 68.

³⁰¹ « Et que c'était un prince ou que c'était un ange. » (*ibid.*, v. 122).

³⁰² « Éloa », *op.cit.*, v. 126-127, p. 14.

³⁰³ *Ibid.*, v. 143-166, p. 14-15.

³⁰⁴ « Esquisses concernant "Éloa" », *L'Atelier du poète, op.cit.*, p. 245 (fragment B 5, v. 8 et 16).

En reprenant comme en abyme le terme de *mystère*, sous-titre rhématique³⁰⁵ d'«Éloa» et du « Déluge », ces vers attirent l'attention sur la provocation d'une telle désignation. Jacques Clémenceau Le Clerc note certes la reprise de certaines caractéristiques : « 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. »³⁰⁶ Mais cette apparence de religiosité ne conduit guère qu'à faire ressortir la transgression du contenu. M. J. Bonnet s'en offusque en 1858, dans son *Étude critique des poésies inspirées par l'écriture sainte*, à propos du « Déluge » : « Est-il permis de risquer, sous le nom de mystère, des idées aussi hétérodoxes ? »³⁰⁷ Il est pourtant évident que Vigny ne prétend pas renouer avec les réécritures de la Bible offertes par le théâtre religieux médiéval mais qu'il s'inscrit bien davantage, en reprenant le terme désignant les spectacles sacrés joués aux alentours du XV^e siècle en France, dans la lignée de Byron, qui applique, en 1822, cette même étiquette à deux poèmes dramatiques clairement inspirés par une révolte métaphysique, *Caïn* et *Le Ciel et la Terre*³⁰⁸. Dans cette perspective, le terme de *mystère* semble à entendre dans sa signification courante de chose incompréhensible. C'est le sens de l'occurrence qu'on rencontre au vers 146 du « Déluge », dans le discours de l'ange :

La mort de l'innocent est pour l'homme un mystère³⁰⁹.

Il importe de remarquer que, contrairement à ce que voudrait une logique maistrienne, le « mystère » évoqué ici n'est pas accepté comme une nécessité sacrée, mais bien plutôt dénoncé comme un signe de la cruauté divine.

« Le Déluge » constitue de surcroît, avec « Éloa » et « Moïse », un « livre mystique » dont l'appellation semble tout aussi problématique que celle de *mystère*. André Jarry parle d'une « vision *anti-mystique* »³¹⁰; Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand expliquent que ces poèmes, 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 »³¹¹. Cette impropiété peut dénoncer une forme de mensonge des textes sacrés qui mettent en avant les idées de justice et de bonté divines ainsi que de péché humain auxquelles il est pourtant bien difficile, dans la perspective vignyenne, d'apporter crédit. Elle peut ainsi marquer une volonté de refonte de la littérature spirituelle, afin de ne plus en faire un instrument de mystification mais bien plutôt de réflexion lucide et émancipatrice sur la condition humaine. Il convient aussi de remarquer que compte tenu de l'organisation chronologique des *Poèmes antiques et modernes*, la désignation « livre mystique » peut constituer une indication temporelle, renvoyant à l'époque d'une supposée union de l'homme et de Dieu, ce à quoi le poète apporte un démenti grinçant.

³⁰⁵ Gérard Genette propose de désigner ainsi un titre apportant une indication formelle et souvent générique (*Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 82-83).

³⁰⁶ J. Clémenceau Le Clerc, *L'inspiration biblique dans les Œuvres poétiques d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 135.

³⁰⁷ M. J. Bonnet, *La Poésie devant la Bible. Étude critique des poésies inspirées par l'écriture sainte*, Paris, Dentu, 1858, p. 111.

³⁰⁸ Lord Byron, *Caïn* [1822], traduit en vers français et réfuté dans une suite de remarques philosophiques et critiques par F. d'Olivet [1823], Genève-Paris, Slatkine, 1981. *Ciel et Terre* [1823], *Œuvres complètes*, t. VI, trad. et éd. Paulin Paris, Paris, Dondey-Dupré, 1830, p. 371-422.

³⁰⁹ « Le Déluge », op.cit., v. 146, p. 36.

³¹⁰ A. Jarry, « Vigny mystique ? », *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier*, op.cit., p. 220.

³¹¹ J.-P. Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique*, op.cit., p. 69.

De la même façon, les « élévations » qui ferment le recueil semblent émaner d'une époque moderne de crise et de quête spirituelle. De manière significative, ne demeurent de ce projet de nouveau recueil que deux poèmes qui ne célèbrent aucune rencontre de l'humain et du divin. « Les Amants de Montmorency » met en effet en scène un jeune couple qui connaît l'extase du sentiment amoureux mais se donne la mort sans songer à Dieu. Quant à « Paris », il montre l'élévation physique de deux personnages qui observent la capitale française du haut d'une tour et méditent sur le devenir des hommes, dont la quête de spiritualité semble infructueuse. Il n'est guère que le poème « Une âme devant Dieu » qui constitue une authentique « élévation », où l'optimisme eschatologique l'emporte sur les souffrances de la condition humaine. Il est toutefois révélateur que la vision décrite y soit d'abord présentée comme un « rêve » et que l'auteur précise, en datant le texte (qui ne fut jamais publié), qu'il le composa en « étant malade »³¹².

Si l'affichage de leur caractère religieux apparaît ironique, les poèmes bibliques ne renversent pourtant pas complètement le texte sacré. Mais il est important de constater que bien des éléments d'orthodoxie n'y semblent présents que pour être mis en cause. La citation placée en exergue de « Madame de Soubise » permet de comprendre comment Vigny sait exploiter des textes que l'on peut qualifier de *repoussoirs*. Ce n'est en effet pas sans malice que l'écrivain donne à lire la partialité avec laquelle la religion justifie la violence à l'orée d'un poème qui, à rebours, la dénonce :

*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 destruire, attendu que deux ou trois qui en reschappèrent font encore tant de mal. Ce jour apporta merveilleux allegement et soulas à l'Église.*³¹³

Dans le contexte du recueil, les jugements exprimés ici apparaissent ironiquement outranciers.

C'est apparemment dans le même esprit que Vigny intègre, au sein 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 divine au tableau d'une force destructrice cruelle et sans discernement. Qui songe, notamment, à la signification du prénom « Emmanuel » (« Dieu avec nous »³¹⁴) ne peut manquer de relever qu'elle s'applique bien mal au héros du poème de Vigny, dont la colère céleste n'épargne 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 clémence ; 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 ?

³¹² « Une âme devant Dieu », *Fantaisies, Œuvres complètes*, t. I, p. 205.

³¹³ « Madame de Soubise », *Poèmes antiques et modernes*, p. 74.

³¹⁴ C'est ce que rappelle Anne-Marie Gérard dans l'article « Emmanuel » de son *Dictionnaire de la Bible* (Paris, éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1989). André Jarry, qui relève très justement des vers « en porte-à-faux » quand les personnages expriment leur foi, explique quant à lui que *Emmanuel* signifie *celui qui sauve* et rappelle que le prénom Sarah renvoie à l'épouse d'Abraham, miraculeusement féconde à un âge avancé (*Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 284 et 282).

– La Colombe est passée et ne vient pas à nous.³¹⁵

Le vers final est tout aussi subversif :

Et l'arc-en-ciel brilla, tout étant accompli.³¹⁶

L'arc-en-ciel semble ici signifier l'accomplissement d'une volonté divine de destruction totale et aveugle alors qu'il est, dans la Genèse, le symbole de l'alliance entre Dieu et les hommes une fois le déluge terminé³¹⁷. Rétrospectivement, on peut aussi s'interroger sur l'opposition simpliste 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.³¹⁸

Il semble que l'écrivain conserve, de façon ironique, un point de vue³¹⁹ 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.

De même, dans « Éloa », le point de vue de l'orthodoxie est conservé au sein d'un récit qui le rend problématique. Comme on l'a entrevu, Satan est d'abord présenté par les anges. Ceux-ci ne semblent pas apporter un témoignage de première main mais diffuser une rumeur :

Mais on dit qu'à présent il est sans diadème,
Qu'il gémit, qu'il est seul, que personne ne l'aime³²⁰.

Malgré cela, ils abandonnent assez vite toute précaution, comme le marque la disparition de la subordination :

Il brûle ce qu'il voit, il flétrit ce qu'il touche³²¹.

Il est très intéressant de lire sous la plume de Graham Chesters que le « on dit » présidant à cette évocation de Lucifer recouvre peut-être la parole de Dieu, qu'on pourrait envisager comme un censeur contrôlant l'information et le langage³²². Si le narrateur se place ensuite dans la continuité de ce portrait noir en employant des dénominations axiologiques telles que « L'ennemi séducteur »³²³ ou « Le Tentateur »³²⁴, il semble cependant que d'autres passages en interrogent la pertinence. La prise en charge de ces jugements de valeur traditionnels par le poète apparaît en effet 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 lyre.³²⁵

³¹⁵ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 316-319, p. 41.

³¹⁶ *Ibid.*, v. 332, p. 41.

³¹⁷ Genèse, IX, 13-17.

³¹⁸ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 20, p. 32.

³¹⁹ Sur la notion de point de vue, voir notre chapitre 10, en particulier l'introduction, p. 752.

³²⁰ « Éloa », *op.cit.*, v. 115-116, p. 13.

³²¹ *Ibid.*, v. 120.

³²² G. Chesters, « The first canto of Vigny's 'Éloa' [...] », *op. cit.*, p. 24, note 10.

³²³ « Éloa », *op.cit.*, v. 425, p. 22.

³²⁴ *Ibid.*, v. 686, p. 29.

³²⁵ *Ibid.*, v. 535-536, p. 25.

Janette Mc Leman Carnie met en évidence la tension ainsi créée en constatant que le narrateur a proposé un point de vue différent de façon à faire hésiter les lecteurs et à suspendre leur jugement³²⁶. Il semble donc qu'on aborde au plus juste le poème d'« Éloa » en considérant qu'il met les représentations traditionnelles à l'épreuve dans un ensemble polyphonique³²⁷ ne permettant plus à la morale religieuse de l'emporter.

De la sorte, si l'orthodoxie est maintenue dans le dénouement, c'est comme pour dénoncer le scandale d'un impossible rachat. Vigny a beau parler, dans une lettre à Émile Deschamps du 7 septembre 1823, de « noircir un peu la fin pour [s]e sauver »³²⁸, on se détachera, 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 secours. »³²⁹ Le choix d'un dénouement orthodoxe semble davantage s'apparenter à une 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 perte.³³⁰

Le commentateur renvoie ici aux vers 757-758 où un chœur céleste paraît plaider en faveur de la « substitution des souffrances expiatoires », théorie maistrienne honnie de Vigny, on l'a vu :

« Gloire dans l'Univers, dans les temps, à celui
Qui s'immole à jamais pour le salut d'autrui ! »³³¹

André Jarry relève avec pertinence : « Dieu l'a *laissée faire* ; à la limite, l'a *induite en tentation*. »³³² Notons aussi, dès le vers 697, que c'est en levant les yeux au ciel qu'Éloa fait se ressaisir Satan, comme si la loi céleste conduisait à la catastrophe. Dans ce contexte, on ne peut que s'interroger sur la brutalité du dénouement, où la caricature semble l'emporter : la révélation de la damnation d'Éloa pour un « crime »³³³ dont elle n'a pas même eu conscience

³²⁶ J. Mc Leman Carnie, « Monologue [...] », *op.cit.*, p. 262.

³²⁷ Comme on le lit dans un *Dictionnaire d'analyse du discours* (Patrick Charaudeau et D. Maingueneau (dir.), Paris, Seuil, 2002), à l'article « polyphonie », cette notion suscite différentes approches, à différentes échelles, dont rien ne semble empêcher la collaboration. La polyphonie linguistique d'Oswald Ducrot analyse le fait que le *locuteur* (qui est « responsable de l'énonciation ») peut « mettre en scène des *énonciateurs* qui présentent différents points de vue. » On parle de polyphonie littéraire, dans la tradition bakhtinienne, quand « il s'établit dans le texte un jeu entre plusieurs voix ». Le dictionnaire de C. Détrie, P. Siblot et B. Verine (*Termes et concepts pour l'analyse du discours, op.cit.*) précise qu'on entend dans ce cas « la voix d'un ou plusieurs actants aux côtés de la voix du narrateur avec laquelle elle s'entremêle de façon particulière. / Les différentes voix sont mises sur un pied d'égalité dans l'œuvre littéraire polyphonique ».

³²⁸ *Œuvres complètes*, t. I, p. 948.

³²⁹ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain, op.cit.*, p. 350.

³³⁰ M. Milner, *Le Diable dans la littérature française*, Paris, Corti, 1960, tome I, p. 395.

³³¹ « Éloa », *op.cit.*, v. 757-758, p. 31.

³³² A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 125.

³³³ « Éloa », *op.cit.*, v. 776, p. 31.

se comprend difficilement ; l'affirmation finale de l'identité de « Satan »³³⁴, comme si ce mot était fatalement attaché au mal, ne satisfait pas davantage. André Jarry constate que la décision de noircir la fin du poème « a fait place à une vision manichéenne »³³⁵. Mais plutôt qu'une maladresse du poète, ce choix peut révéler une rigidité inacceptable de l'orthodoxie. Louis Dorison formule en ce sens une intuition intéressante : « ce poème ne contient pas de révolte explicite ; mais l'apparente soumission de cette foi rappelle de près l'incrédulité des philosophes. »³³⁶ Vigny n'ignore pas les rigueurs célestes ; il en fait sentir le scandale. C'est pourquoi il importe de ne pas rattacher sans nuance ses poèmes à l'hérésie romantique, qui « consiste, pour l'essentiel », résume Paul Bénichou, « à faire dépendre d'un agent féminin une nouvelle rédemption, et à étendre cette rédemption à Satan. »³³⁷ Dépourvu de cet optimisme, Vigny ne peut pas imaginer « à tout prix, pour l'énigme du monde, une fin heureuse »³³⁸, selon Anny Detalle. André Jarry note également que la poète « ne cessera de se tenir au plus près de son angoisse »³³⁹. Dans « Éloa », la perspective d'une fin du mal n'est envisagée que sur le mode hypothétique, au vers 694 :

Qui sait ? le mal peut-être eût cessé d'exister.³⁴⁰

De même, dans « Le Mont des Oliviers », le Christ ne peut que prier pour mettre fin au mal et au doute.

b) BROUILLAGES DES VÉRITÉS SACRÉES ET POÉTIQUES

Circonscrire l'hétérodoxie dans les limites du cadre biblique ne lui ôte rien de sa force et conduit même à un brouillage particulièrement troublant de l'autorité des textes sacrés et poétiques. La couleur religieuse dont Vigny pare ses réécritures crée ainsi une impression d'authenticité propre à fragiliser les frontières de la vérité et de l'invention. Ce peut être une des fonctions des indications « mystère », « élévation » ou « livre mystique », déjà commentées. De même, dans « Le Déluge », la mention du mont Arar, de Noé, de Japhet, de la colombe et de l'arc-en-ciel suggèrent que le poète suit la Bible de près. De surcroît, deux notes éclairent des allusions à l'union d'anges et de femmes en renvoyant au texte de la Genèse comme si le poème s'y référait fidèlement par ailleurs. Dans « Le Mont des Oliviers » également, le poète ne reprend pas seulement le canevas général des évangiles de Matthieu et Marc ; il leur emprunte, ainsi qu'à Luc, des expressions précises : « Triste jusqu'à

³³⁴ *Ibid.*, v. 778.

³³⁵ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 130-131.

³³⁶ L. Dorison, *Alfred de Vigny, poète philosophe*, *op.cit.*, p. 138.

³³⁷ P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, *op.cit.*, p. 847.

³³⁸ A. Detalle, *op.cit.*, p. 334.

³³⁹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 150.

³⁴⁰ « Éloa », *op.cit.*, v. 697, p. 29.

la mort »³⁴¹, « Sueur sanglante »³⁴², « Éloigne ce Calice »³⁴³. Fernande Bartfeld relève aussi que dans « Moïse » Vigny a « respecté le texte saint de façon beaucoup plus apparente que réelle »³⁴⁴. Le poète a en effet conservé en surface la représentation traditionnelle du prophète couronné de « flammes »³⁴⁵. De plus, la profusion des toponymes exotiques, dans la première section, crée une indéniable couleur biblique, bien dans le goût romantique, du reste ; le vers 11 suffira à l'illustrer :

S'étend tout Galaad, Éphraïm, Manassé³⁴⁶.

« La Fille de Jephthé » fait également sonner les noms des contrées conquises par le guerrier (« Abel », « Aroër », « Mennith »³⁴⁷...) et ceux des instruments orientaux qui célèbrent sa victoire :

Et la lyre aux dix voix, et le Kinnor léger,
Et les sons argentins du Nebel étranger³⁴⁸.

Les vers d'introduction et de conclusion – identiques – tendent pour leur part à assimiler le poème à un cantique :

Voilà ce qu'ont chanté les filles d'Israël.³⁴⁹

Il n'est donc pas besoin, pour expliquer cette phrase, d'invoquer l'opéra de Montecclair, *Jephté*, créé en 1732, comme le propose Yves Le Hir³⁵⁰. Il s'agit plutôt d'un biais renforçant le caractère religieux du poème et accréditant du même coup les accusations qu'il renferme contre Dieu.

On pourrait considérer à rebours que la présence d'éléments bibliques détournés de leur signification originelle, comme c'est patent dans « Le Déluge », trahit trop visiblement les transformations de l'écrivain. Mais de façon certes assez retorse, l'hétérodoxie du remaniement porte en elle sa propre justification puisque suggérer, par la réécriture de la Bible, une cruauté divine que masqueraient les textes sacrés tend à justifier leur gauchissement. Cette logique est assez claire dans « Le Mont des Oliviers » où la crainte d'une déformation de son message par le Christ tend à faire de la prière du personnage, pourtant inventée, la restitution de cette vérité première menacée.

L'évidence des libertés prises par le poète vis-à-vis de la Bible peut constituer une autre forme d'autojustification, évoquant les analyses de Creuzer³⁵¹ : renverser le sens du texte sacré ou l'élargir – en faisant de Moïse une figure du génie ou en emblématisant la lutte des sexes à travers l'histoire de Samson et Dalila – tend à ne voir dans les épisodes et les personnages bibliques que des symboles de réalités ou d'idées plus larges. Anne-Marie

³⁴¹ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 6, p. 149. Voir Matthieu, XXVI, 38 et Marc, XIV, 34.

³⁴² « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 16, p. 19. Voir Luc, XXII, 44.

³⁴³ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 69, p. 151. Voir Marc XIV, 36 et Luc, XXII, 42.

³⁴⁴ F. Bartfeld, *Vigny et la figure de Moïse*, *op. cit.*, p. 94.

³⁴⁵ « Moïse », *op.cit.*, v. 33, p. 8.

³⁴⁶ *Ibid.*, v. 11, p. 7.

³⁴⁷ « La Fille de Jephthé », *op.cit.*, v. 4-6, p. 42.

³⁴⁸ *Ibid.*, v. 25-26, p. 43.

³⁴⁹ *Ibid.*, v. 1 et 44, p. 42 et 44.

³⁵⁰ Yves Le Hir, « A propos de "La Fille de Jephthé" d'Alfred de Vigny », *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin 1967, p. 305-306.

³⁵¹ Voir chapitre 1, p. 67.

Pelletier explique, de façon plus générale, que le retour à la Bible comme inspiration littéraire se fait « au débouché de la tradition critique du XVIII^e siècle » si bien que « [d]ans sa réception même, avant toute réécriture littéraire, elle est un lieu pour l’imaginaire »³⁵². Vigny est de plus encouragé dans cette tendance par la critique érudite du christianisme qui se développe au XIX^e siècle et à laquelle il s’intéresse de près. Ses carnets attestent notamment qu’il a lu *La Vie de Jésus* de David-Frédéric Strauss³⁵³, dont Edgar Quinet résume la théorie de la sorte : « Il pense que, frappés de l’attente du Messie, les peuples de Palestine ont peu à peu ajouté à la figure véritable de Jésus tous les traits de l’Ancien Testament qui pouvaient s’y rapporter. »³⁵⁴ Vigny note quant à lui la synthèse suivante en 1839 : « La question est de réduire le christianisme à la condition de mythe et à l’état de légende, en partant de cette distinction que le *mythe* peut être bon à conserver comme mythologie philosophique. »³⁵⁵ Cette démarche semble être celle de ses poèmes bibliques. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand formulent cette interprétation, considérant que Vigny participe à une « esthétisation de la religion », qu’il met « sur un pied d’équivalence mythologique le texte sacré et le texte profane » en s’inspirant de la rhétorique, des décors et des noms bibliques comme de n’importe quelle autre source littéraire³⁵⁶.

Comme souvent, Vigny cautionne cette pratique au sein de sa création : le colon du poème « La Sauvage » – qui comme lui lit Shakespeare le soir et à l’heure du thé³⁵⁷ – évoque en effet Abel et Caïn pour réhabiliter le fratricide proscrit, dans la pure tradition de la révolte romantique³⁵⁸ :

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.³⁵⁹

La Bible n’est guère plus, pour le personnage comme pour l’auteur, qu’un réservoir dans lequel puiser des images pour exprimer des idées personnelles.

De façon similaire, on peut voir une allusion 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 :

Je vivrai donc toujours puissant et solitaire ?³⁶⁰

Il fait ensuite entendre une déploration :

³⁵² A.-M. Pelletier, « La Bible de Vigny [...] », *op.cit.*, p. 131.

³⁵³ David-Frédéric Strauss, *La Vie de Jésus* [1835], trad. Émile Littré, Paris, Librairie philosophique de Ladrangé, 1856.

³⁵⁴ E. Quinet, « De *La Vie de Jésus* par le docteur Strauss », *op.cit.*, p. 603-604.

³⁵⁵ *Journal*, p. 1117.

³⁵⁶ J.-P. et Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique*, *op.cit.*, p. 71.

³⁵⁷ Voir « La Sauvage », v. 117-120, *Les Destinées*, p. 136.

³⁵⁸ Voir notamment Cécile Husserr, *L’Ange et la bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Cerf, « Littérature », 2005.

³⁵⁹ *Ibid.*, v. 148-154, p. 137.

³⁶⁰ « Moïse », *op.cit.*, v. 49, p. 8.

Hélas ! je suis, Seigneur, puissant et solitaire³⁶¹.

Puis une accusation durcit le ton :

Vous m'avez fait vieillir puissant et solitaire³⁶².

Enfin, le monologue paraît se clore sur une libération :

Ô Seigneur ! j'ai vécu puissant et solitaire.³⁶³

L'aspect accompli du passé composé semble ici anticiper de façon performative sur la mort que désire le héros, impression que conforte le dénouement du poème. Une telle progression peut paraître emblématique de la logique de dépassement qui anime Vigny.

3. PROMOTION D'UNE LITTÉRATURE HÉTÉRODOXE

Outre qu'il justifie de s'émanciper du texte sacré en mettant en cause sa légitimité à éclairer l'homme, Vigny défend l'hétérodoxie de ses œuvres en leur sein même, en valorisant une poésie au charme inédit. C'est en particulier le cas dans plusieurs passages d'« Éloa ». 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 eaux³⁶⁴.

La voix d'Éloa, dont la puissance évocatoire se manifeste à travers les images qu'elle suscite, apparaît ici comme une synthèse des plus belles harmonies, mêlant voix de la nature, chants humains et instruments de musique. La polysyndète traduit une profusion heureuse, dont l'harmonie est suggérée par celle des sons répétés, notamment de la voyelle ouverte [a]. 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 amours »³⁶⁵ évoque l'escapade nocturne d'une jeune vierge :

Le silence la suit ; tout dort profondément ;
L'ombre écoute un mystère avec recueillement.
Les vents, des prés voisins, apportent l'ambrosie

³⁶¹ *Ibid.*, v. 69, p. 9.

³⁶² *Ibid.*, v. 89.

³⁶³ *Ibid.*, v. 105, p. 10.

³⁶⁴ « Éloa », *op.cit.*, v. 611-618, p. 27.

³⁶⁵ *Ibid.*, v. 434, p. 22.

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 roucoule.³⁶⁶

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 (« ambroisie » – « choisie », « s'écoule » – « roucoule »), à plusieurs rimes internes (notamment en [i]) 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 ». La mise en garde des anges, selon laquelle « [l]a mort est dans les mots que prononce »³⁶⁷ Lucifer, reçoit ici un démenti assez net, confirmant qu'il convient de se méfier du point de vue dévot.

Celui-ci semble d'ailleurs miné de l'intérieur, aux vers 255-262, quand le discours de Satan semble paradoxalement valorisé par l'avertissement qui cherche à le dénigrer :

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 évoque la poésie de Vigny lui-même. Ces affinités entre la parole de Satan et celle du poète des *Destinées* se confirment plus loin. Ainsi, le renversement axiologique qu'opère le démon dans son autoportrait des vers 502-506 préfigure le consentement à la vulnérabilité 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.³⁶⁸

³⁶⁶ *Ibid.*, v. 489-500, p. 23-24.

³⁶⁷ *Ibid.*, v. 119, p. 13.

³⁶⁸ *Ibid.*, v. 502-506, p. 24.

La redéfinition du personnage par lui-même, au vers 502, suggère assez clairement la possibilité de se détacher des représentations traditionnelles et d'adopter un autre regard sur l'ennemi de Dieu. Pierre Arnold commente avec raison : « Toute l'œuvre postérieure de Vigny nous est garante que ces vers ne sont pas une simple ruse du Tentateur »³⁶⁹. Georges Bonnefoy précise : « 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 Satan. »³⁷⁰ Des détails peuvent compléter la démonstration : on trouve dans « Éloa » et « La Maison du Berger » le même goût pour les « fleurs de la nuit »³⁷¹ ; le diamant, dont Vigny fait le symbole du pouvoir de condensation et de conservation de la poésie apparaît dans le portrait de Lucifer dans « Éloa ». Les anges le peignent de la sorte, aux vers 111-114 :

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.³⁷²

L'héroïne se le représente de façon similaire aux vers 363-364 :

Des diamants nombreux rayonnent avec grâce
Sur ses pieds délicats qu'un cercle d'or embrasse³⁷³.

Plus largement, la sensualité que Vigny prête à Satan, dans son évocation des amours nocturnes clandestines, colore l'ensemble de son œuvre, même si elle caractérise plus particulièrement ses premiers poèmes. « La Beauté Idéale », dédié au peintre et sculpteur Girodet, ami de la famille Vigny, éclaire ce trait en formulant le rêve romantique d'un art qui réunirait tous les sens :

Descends donc, triple lyre, instrument inconnu,
[...]
Musique, poésie, art pur de Raphaël³⁷⁴.

Cet accord des sens semble se réaliser dans « La Maison du Berger », en particulier aux vers 54-56 décrivant le refuge roulant :

Le seuil est parfumé, l'alcôve est large et sombre,
Et là, parmi les fleurs, nous trouverons dans l'ombre,
Pour nos cheveux unis, un lit silencieux.

Marc Eigeldinger constate : « Les perceptions visuelles sont enrichies de notations sonores, olfactives et gustatives »³⁷⁵. La profusion des sensations s'annonce aux vers 9-12 de « Symétha » :

Insensée ! elle fuit nos bords mélodieux,
Et les bois odorants, berceaux des demi-Dieux,
Et les chœurs cadencés dans les molles prairies,

³⁶⁹ Pierre Arnold, « Vigny et la tradition socratique », *Les Cahiers d'Hermès*, 1947, p. 132.

³⁷⁰ G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 35.

³⁷¹ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 42, p. 120. Voir « Éloa », *op.cit.*, v. 486, p. 23 : « Ces fleurs dont la beauté ne s'ouvre que la nuit ».

³⁷² *Ibid.*, v. 11-114, p. 13.

³⁷³ *Ibid.*, v. 363-364, p. 20.

³⁷⁴ « La Beauté idéale », v. 63-67, *Fantaisies*, *op.cit.*, p. 205.

³⁷⁵ M. Eigeldinger, « Architectures et structures de " La Maison du Berger" », *op.cit.*, p. 38.

Et, sous les marbres frais, les saintes Théories.³⁷⁶

Mais les poèmes de Vigny mêlent plus fréquemment encore – comme le laisse entrevoir ce dernier exemple – sensualité et religiosité. Déjà, aux vers 19-20 de « Dolorida », la description de la beauté de l'héroïne emprunte un détour qui peut surprendre, malgré le contexte espagnol qui semble appeler, entre autres poncifs, celui de la piété :

Jamais, dans nulle église, on ne vit plus beaux yeux
Des grains du chapelet se tourner vers les cieus³⁷⁷.

En cohérence, cette fois, avec la peinture d'un siècle sans Dieu, l'emploi douteux d'un lexique religieux se retrouve dans « Les Amants de Montmorency », dès les vers 5-6 :

Suspendue au bras droit de son rêveur amant
Comme à l'autel un vase attaché mollement³⁷⁸.

L'image étonne d'autant plus que l'on conçoit mal ce qui peut justifier de caractériser par le terme *mollement* la façon dont un objet tel qu'un vase peut être posé ou fixé sur une surface dure et plane. Il faut sans doute voir là une forme d'hypallage et rattacher l'adverbe au geste de la jeune fille, tenant langoureusement son compagnon. La comparaison ne semble guère signaler, dans son incongruité même, que l'éloignement des jeunes gens de toute préoccupation religieuse. Une autre association de mots peut illustrer cette volonté de marquer un écart : le poète évoque au vers 37 les « caprices divins du Désir »³⁷⁹, en dotant significativement le dernier terme d'une majuscule, pour confirmer son « élévation » (rappelons que c'est le sous-titre du poème) au rang de force sacrée. De façon plus nettement provocatrice, le mélange l'éléments sensuels et religieux caractérise au premier chef plusieurs poèmes bibliques de Vigny, ainsi que le constate Abraham Albert Avni³⁸⁰. François Germain fait bien ressortir la transgression à laquelle se livre le poète : « Vigny transforme en parfums d'alcôve et du boudoir ceux que la Bible vouait à l'Éternel »³⁸¹. On pourra se demander dans quelle mesure cette tendance est encouragée par la mode ambiguë de l'orientalisme dans l'illustration de la Bible à l'époque, telle que l'évoque Claude Savart³⁸². Il n'empêche qu'on peut aussi voir là une forme de refus de la condamnation de l'amour par le christianisme. Du fait de la séduction opérée par Satan, « Éloa » est ainsi, selon les termes de Pierre-Maurice Masson, « un poème mystique, où l'érotisme de Chénier a laissé sa trace »³⁸³. Avec une audace également remarquable, l'ouverture enchanteresse de « La Femme adultère » s'inspire très directement de l'« exhortation à l'amour de la sagesse et à fuir les femmes » qu'un père adresse à son fils au chapitre VII du livre des Proverbes, en reproduisant le « langage doux et flatteur » de la « femme étrangère »³⁸⁴. On lit ainsi dans la Bible : « J'ai suspendu mon lit, et

³⁷⁶ « Symétha », *op.cit.*, v. 9-12, p. 56.

³⁷⁷ « Dolorida », v. 19-20, *Poèmes antiques et modernes*, p. 59.

³⁷⁸ « Les Amants de Montmorency », v. 5-6, *ibid.*, p. 102.

³⁷⁹ *Ibid.*, v. 37, p. 103.

³⁸⁰ Abraham Albert Avni, *The Bible and Romanticism. The Old Testament in German and French Romantic Poetry*, Paris – La Hague, Mouton, 1969, p. 154.

³⁸¹ F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 98.

³⁸² Claude Savart, « Quelle Bible les catholiques français lisaient-ils ? », in Jean-Noël Aletti et C. Savart (dir.), *Le monde contemporain et la Bible, Bible de tous les temps* n° 8, Paris, Beauchesne, 1985, p. 26.

³⁸³ Pierre-Maurice Masson, « L'influence de Chénier sur Alfred de Vigny », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier 1909, p. 15.

³⁸⁴ Proverbes, VII, 5.

je l'ai couvert de courtes-pointes d'Égypte en broderie. Je l'ai parfumé de myrrhe, d'aloès et de cinnamome. »³⁸⁵ Les premiers vers du poème de Vigny ignorent le contexte édifiant dans lequel ces propos prennent place à l'origine, mais valorisent les mêmes parfums et jouent sur le même concert de mots exotiques pour formuler un appel à la sensualité qui, en l'absence de toute précision initiale, interpelle directement le lecteur :

« Mon lit est parfumé d'aloès et de myrrhe ;
L'odorant cinnamome et le nard de Palmyre
Ont chez moi de l'Égypte embaumé les tapis.³⁸⁶

Il peut sembler significatif de cette tendance que, du travail inachevé sur Suzanne, Vigny n'ait finalement conservé dans les *Poèmes antiques et modernes* que le fragment purement sensuel du « Bain »³⁸⁷ et non celui, pourtant publié dans *La Muse française* en 1824, du « Chant de Suzanne au bain », entièrement démarqué de la Bible et faisant entendre une morale toute chrétienne, comme dans ce vers :

Je sais que la sagesse est plus que la beauté³⁸⁸.

L'union des sentiments profanes et religieux est également récurrente dans les romans de Vigny. Une conciliation des deux domaines est même vivement défendue dans *Cinq-Mars*, où l'écrivain imagine que le Traité d'Urbain Grandier, « ouvrage de casuistique sur la nature respective des vœux monastiques et des vœux séculiers »³⁸⁹, justifie en ces termes la liaison du prêtre avec la jeune Madeleine de Brou :

Ne sois pas triste parce que tu m'aimes ; ne sois pas affligée parce que je t'adore. Les anges du ciel, que font-ils ? et les âmes des bienheureux, que leur est-il promis ? Sommes-nous moins purs que les anges ? [...] Ô Madeleine ! qu'y a-t-il en nous dont le regard du Seigneur s'indigne ? Est-ce lorsque nous prions ensemble, et que, le front prosterné dans la poussière devant ses autels, nous demandons une mort prochaine qui nous vienne saisir durant la jeunesse et l'amour ? [...] Serait-ce lorsque tu viens t'agenouiller devant moi-même au tribunal de la pénitence, et que, parlant en présence de Dieu, tu ne peux rien trouver de mal à me révéler, tant j'ai soutenu ton âme dans les régions pures du ciel ? Qui pourrait donc offenser notre Créateur ? Peut-être, oui, peut-être seulement, je le crois, quelque esprit du ciel aurait pu m'envier ma félicité, lorsqu'au jour de Pâques je te vis prosternée devant moi, épurée par de longues austérités du peu de souillure qu'avait pu laisser en toi la tache originelle. Que tu étais belle ! ton regard cherchait ton Dieu dans le ciel, et ma main tremblante l'apporta sur tes lèvres pures que jamais lèvre humaine n'osa effleurer. Être angélique, j'étais seul à partager les secrets du Seigneur, ou plutôt l'unique secret de la pureté de ton âme ; je t'unissais à ton Créateur, qui venait de descendre aussi dans mon sein. Hymen ineffable dont l'Éternel fut le prêtre lui-même, vous étiez seul permis entre la Vierge et le Pasteur ; la seule volupté de chacun de nous fut de voir une éternité de bonheur commencer pour l'autre, et de respirer ensemble les parfums du ciel, de prêter déjà l'oreille à ses concerts, et d'être sûrs que nos âmes dévoilées à Dieu seul et à nous étaient dignes de l'adorer ensemble.³⁹⁰

On retrouve nombre d'idées chères à l'auteur. Le motif de la mort des amants, hérité d'une longue tradition littéraire et illustré en particulier dans *Roméo et Juliette*, que Vigny

³⁸⁵ *Ibid.*, versets 16-17.

³⁸⁶ « La Femme adultère », v. 1-3, *Poèmes antiques et modernes*, p. 45.

³⁸⁷ *Poèmes antiques et modernes*, p. 49-50.

³⁸⁸ « Chant de Suzanne au bain », v. 25, *Fantaisies, op.cit.*, t. I, p. 200.

³⁸⁹ Note d'A. Bouvet, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1333.

³⁹⁰ *Cinq-Mars*, chapitre IV, p. 53-54.

entreprendra de traduire avec Émile Deschamps en 1827, peut dénoncer le malheur de l'existence terrestre. Le paragraphe refuse surtout la condamnation de l'amour par le christianisme et même, de façon incidente, le poids du péché originel. L'audace du propos culmine avec l'évocation de l'eucharistie partagée, d'abord présentée comme une union avec Dieu, mais qui devient un mariage, béni par le Ciel, entre deux personnes ne pouvant cependant pas y prétendre. La provocation n'est pas gratuite mais veut favoriser une émancipation ; malgré son hérésie, elle ne se présente pas comme impie mais semble plutôt humaniste, à la manière du discours de Satan dans « Éloa ».

Une telle scène, où la prière recouvre l'amour, n'est pas une exception dans l'œuvre de Vigny. Dans la première nouvelle de *Servitude et grandeur militaires*, le capitaine livre une description de la ferveur de Laurette qui montre clairement comment la jeune femme suscite le désir de ceux qui l'observent :

Elle était en chemise ; je voyais d'en haut ses épaules nues, ses petits pieds nus et ses grands cheveux blonds tout épars. [...]

Son mari était assis sur une petite malle, la tête sur ses mains, et la regardait prier. Elle leva la tête en haut comme au ciel, et je vis ses grands yeux bleus mouillés comme ceux d'une Madeleine. Pendant qu'elle priait, il prenait le bout de ses longs cheveux et les baisait sans faire de bruit.³⁹¹

S'il est concevable que la prière du coucher soit prononcée en chemise de nuit, la répétition de l'adjectif *nu* indique bien la sensualité de la scène, que confirment les baisers simultanés de l'époux et que ne contredit pas la comparaison avec la prostituée repentante.

Dans *Daphné*, Stello imagine une scène plus sulfureuse en rêvant à Héloïse et Abailard. Il imagine d'abord le théologien marchant comme lui dans le quartier latin et rêvant à son amante : « l'amoureux voyait Héloïse et ses pénitences voluptueuses. Elle était à genoux, s'humiliant comme pécheresse et brûlante comme adorée maîtresse ; l'extase commencée par la prière allait s'achever par l'amour. »³⁹² La dualité de la description se retrouve à la page suivante où Stello s'exalte en évoquant le retour du maître auprès de son élève : « Doubles extases des âmes exaltées et des jeunes corps enflammés d'amour ! »³⁹³ Il ne fait pas de doute, ici, que l'adoration spirituelle cède la place à une union amoureuse charnelle. C'est du reste ce que confirme la fin du développement : « Et bientôt perdus dans des échanges célestes de pensées mystiques et de caresses dévorantes, ravis à la fois par l'âme et les sens, ils ne parlaient plus, ils ne pensaient plus, ils ne voyaient plus. »³⁹⁴ Le rythme ternaire traduit une exaltation que le locuteur, transporté par la scène qu'il imagine, pourrait bien transmettre au lecteur. Peu auparavant, les propos impies qu'a pu tenir la jeune femme, sont même rapportés directement par le poète, avec un enthousiasme qui semble les cautionner : « En vérité, en vérité je crains plus, mon unique ami, de vous offenser que d'offenser Dieu, j'aime mieux plaire à vous qu'à lui »³⁹⁵. Alphonse Bouvet commente à juste titre : « si les lettres d'Héloïse sont hardiment passionnées, l'imagination de Stello, elle, est perverse. »³⁹⁶

³⁹¹ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre V, p. 706.

³⁹² *Daphné*, chapitre III, p. 909.

³⁹³ *Ibid.*, p. 910.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 911.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ *Œuvres complètes*, t. II, p. 1648.

Cela surprend d'autant moins de la part d'un poète quand on songe que l'activité littéraire peut s'assimiler à une transgression chez Vigny qui, rapportant dans ses mémoires que son père découragea sa vocation naissante dès qu'il la découvrit, parle de « péché de poésie »³⁹⁷. Le portrait de Chatterton par le Docteur noir, au chapitre XIV de *Stello*, relève de cette perspective : « on voit deux flammes sous ce large bord, deux flammes comme Prométhée les dut puiser au soleil »³⁹⁸. De façon révélatrice, le héros mythologique auquel le personnage compare le poète anglais n'est pas seulement un ennemi des Dieux mais aussi un bienfaiteur de l'humanité. De même, dans la poésie de Vigny, l'ébranlement de la sévérité chrétienne ne semble pas à condamner comme une œuvre du diable. L'expression d'« indignations saintes »³⁹⁹, au vers 262 de « La Maison du Berger », grandit ainsi les plaintes de l'homme face à sa condition.

Surtout, Vigny tend à faire du Christ une figure de révolte contre la loi du Père. Annie Becq remarque notamment, de façon très intéressante, que la rime finale des « Destinées », associant « écrit » et « Christ », contraint à prononcer le mot *Christ* comme celui de *cri*⁴⁰⁰. Au seuil du second recueil poétique de Vigny, ce rapprochement tend à confirmer la perspective d'un refus de la fatalité de l'écrit sacré et à ériger Jésus en porte-parole de cette résistance. Dans l'ouverture d'« Éloa » déjà, le « Médiateur »⁴⁰¹ est présenté d'une façon qui aurait aussi bien pu s'appliquer à Satan ; le vers 3 le montre en effet

Avec sa suite obscure et comme lui bannie⁴⁰².

Jésus semble de plus victime d'une prédestination obscure : on le voit aux vers 20-21

Abandonnant sa ville et subissant l'Édit,
Pour accomplir en tout ce qu'on avait prédit.⁴⁰³

Le verbe *subir* laisse entendre que le Christ n'a pas choisi sa mission, dont l'origine n'est d'ailleurs pas éclairée par l'absence de précision accompagnant le substantif *Édit* et par l'emploi de l'indéfini *on*. Tout au plus la majuscule attribuée au premier terme peut-elle inviter à reconnaître une instance divine derrière ce pronom, conformément à la suggestion de Graham Chesters, exposée plus haut. Dans ce contexte qui montre le Messie soumis à une mystérieuse fatalité, il est intéressant de remarquer que le personnage n'a de cesse de consoler les hommes par son écoute et ses paroles, comme pour ne pas réduire les mots à l'instrument d'une destinée décidée d'avance. Un portrait similaire se dégage de la dernière section de « La Femme adultère », où les disciples apparaissent « forts de sa parole »⁴⁰⁴ et les Hébreux « apaisés par [s]es mots »⁴⁰⁵. Plus clairement encore, dans « Le Mont des Oliviers », se

³⁹⁷ *Mémoires...*, p. 55.

³⁹⁸ *Stello*, chapitre XIV, p. 528.

³⁹⁹ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 262, p. 126.

⁴⁰⁰ Annie Becq, « Des rimes dans *Les Destinées* : le livre du cri », in Pierre Laforgue (dir.), *Pratiques d'écriture*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 206.

⁴⁰¹ « Éloa », *op.cit.*, v. 2, p. 10.

⁴⁰² *Ibid.*, v. 3.

⁴⁰³ *Ibid.*, v. 20-21, p. 11.

⁴⁰⁴ « La Femme adultère », *op.cit.*, v. 126, p.48.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, v. 148, p. 49.

présentant comme « celui qui dit une parole neuve »⁴⁰⁶, Jésus implore ainsi son Père au vers 36 :

Avant le dernier mot ne ferme pas mon livre !⁴⁰⁷

Les termes employés tendent à faire du Christ une figure d'écrivain refusant, comme Vigny, le caractère fatal d'un écrit immuable. Le Sauveur présente en outre l'héritage qu'il a souhaité laisser comme une construction essentiellement langagière :

Substituant partout aux choses le Symbole,
La parole au combat, comme au trésor l'obole⁴⁰⁸.

Une note d'André Jarry⁴⁰⁹ suppose que Jésus entamerait ici l'évocation de l'Eucharistie, explicite aux vers 53-54⁴¹⁰. Il n'empêche que le terme de *symbole* évoque la conception des religions développée dans *Daphné*, ce qui expliquerait assez bien pourquoi la « parole », le débat, suffisent à remplacer les vains « combat[s] » menés au nom de Dieu. Ce mot essentiel de la pensée et de la poésie vignyennes – comme on le développera ultérieurement – est déjà associé au Christ au vers 7 d'« Éloa » :

Assis au bord d'un champ le prenait pour symbole⁴¹¹.

La même dimension métapoétique se retrouve dans la question de Jésus à Gethsémani sur

Ce qu'a de vrai la fable et de clair le mystère,⁴¹²

qui, de façon révélatrice, n'exclut pas la littérature des moyens de connaissance. Les termes employés auparavant pour faire l'éloge du terme « fraternité » pourraient quant à eux évoquer les qualités du verbe poétique :

Mais ce mot est si pur, et sa douceur est telle⁴¹³.

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 relais d'une démarche libératrice.

*

Il est donc important de ne pas faire de l'auteur des *Destinées* un écrivain fataliste. La récurrence des termes renvoyant à une force surnaturelle qui régirait le cours des existences, quand on l'analyse de près, ne révèle guère que l'expression confuse d'une difficulté humaine à maîtriser l'engrenage complexe des événements. Alors que la pensée chrétienne tend à reconnaître partout l'action de Dieu, celle-ci se trouve mise en cause, chez Vigny, comme une

⁴⁰⁶ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 40, p. 150.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, v. 36.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, v. 51-52.

⁴⁰⁹ *Œuvres complètes*, t. I, p. 1107.

⁴¹⁰ « Aux flots rouges du Sang les flots vermeils du vin, / Aux membres de la chair le pain blanc sans levain » (« Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 53-54, p. 150).

⁴¹¹ « Éloa », *op.cit.*, v. 7, p. 10.

⁴¹² « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 104, p. 152.

⁴¹³ *Ibid.*, v. 43, p. 150.

interprétation parmi d'autres, d'ordre surnaturel ou non. L'idée d'un gouvernement de la Providence ou de la Destinée semble surtout relever d'une écriture suggestive, cherchant à exprimer de façon marquante la faiblesse des hommes face à des événements complexes, des passions incontrôlables ou de noires machinations politiques. Plusieurs personnages manient même une rhétorique similaire pour mieux asseoir un pouvoir qui prouve assez le rôle primordial des facteurs humains. Vigny tend du reste à mettre en évidence le caractère essentiellement verbal, dans son œuvre, de la force du destin en assimilant ce dernier, de manière répétée, à ce qui est écrit d'avance.

De façon cohérente, l'écrivain suggère que les idées et les mots sont propres à surmonter les croyances et les représentations qui découragent les efforts humains. Il décline ainsi les exemples de résistance stoïque à la souffrance, montrant comment la volonté peut retourner une défaite apparente en victoire de la conscience. Surtout, il croit au pouvoir fortifiant de la poésie qui, davantage que la religion, conduit l'homme à repousser les limites de sa condition. C'est en particulier ce qui ressort du recueil des *Destinées*, qui s'ouvre sur le soupçon d'une fatalité de l'écrit pour mieux célébrer la possibilité de créations libératrices, assurant un salut préféré à celui que promet la Bible, dont plusieurs éléments sont significativement détournés de leur sens originel.

S'il ne conçoit pas la foi chrétienne comme un possible auxiliaire du progrès, Vigny ne s'engage cependant pas dans la voie d'une hérésie complète. De façon moins spectaculaire, réécrire la littérature sacrée sans s'en écarter démesurément est aussi pour lui une façon d'en mettre en cause les failles, les mensonges, le scandale. Rester dans un cadre biblique lui permet en outre de conférer une authenticité troublante aux gauchissements qu'il imagine, tandis que les épisodes et les figures qu'il revisite perdent de leur hiératisme. Il n'en légitime que mieux sa défense d'une littérature sensuelle et audacieuse qui, pour être sulfureuse, ne se veut cependant pas maléfique.

CHAPITRE 3.

CRISE DES VALEURS

C'était l'époque de l'empire ; c'était l'heure de l'incarnation de la philosophie matérialiste du 18^e siècle dans le gouvernement et dans les mœurs. Tous ces hommes géométriques qui seuls avaient alors la parole et qui nous écrasaient, nous autres jeunes hommes, sous l'insolente tyrannie de leur triomphe, croyaient avoir desséché pour toujours en nous ce qu'ils étaient parvenus en effet à flétrir et à tuer en eux, toute la partie morale, divine, mélodieuse, de la pensée humaine.¹

Le tableau de l'après Révolution est logiquement fort sombre sous la plume du croyant qu'est Lamartine. Victor Hugo dresse également un constat de désolation, mais parce « [q]ue nous avons le doute en nous ». Dans ce poème des *Chants du crépuscule* (1835), il développe l'idée d'un fléau du doute, qui apparaît comme un « ennemi » intérieur déchirant, un « mot funèbre »². Deux vers offrent un résumé saisissant :

Nous portons dans nos cœurs le cadavre pourri
De la religion qui vivait dans nos pères.³

Ces images macabres sont récurrentes chez les contemporains pour évoquer le vide spirituel laissé par les « démolisseurs » qui « disséqu[èrent] le Christ sur son autel »⁴. Edgard Quinet affirme notamment : « aujourd'hui le monde entier est le grand sépulcre où toutes les

¹ A. de Lamartine, « Destinées de la poésie » [1834], *Œuvres de Lamartine*, Bruxelles, Meline, 1836, p. 359.

² V. Hugo, « Que nous avons le doute en nous », v. 33, V. Hugo, *Les Chants du crépuscule* [1835], éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1964-1970, p. 123.

³ *Ibid.*, v. 43-44, p. 124.

⁴ Alfred de Musset, *Rolla* [1833], v. 534 et 535, *Poésies complètes*, éd. F. Lestringant, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2006, p. 385.

croyances, comme toutes les espérances, semblent pour jamais ensevelies. »⁵ D'où l'analyse lapidaire de Claude Roy : « Le XVIII^e siècle blasphème avec gaieté, le XIX^e siècle blasphème avec tristesse. »⁶ Georges Gusdorf explique en effet :

La désaffection pour les liturgies du catholicisme [...] ne signifie pas que la demande religieuse n'existe plus, mais qu'elle ne se satisfait plus des voies et des moyens que lui propose la tradition ecclésiastique ; un renouvellement des valeurs est indispensable.⁷

Telle est précisément la logique de Jouffroy dans « Comment les dogmes finissent » :

Dans toute révolution d'idées, le scepticisme trouve sa place, il vient pour détruire, et survit à sa victime ; mais il ne peut tenir longtemps. Nous avons besoin de croire, parce que nous savons qu'il y a de la vérité.⁸

C'est aussi la perspective de Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, quand il évoque l'imprimerie : « Au moment où le dix-huitième siècle s'achève, elle a tout détruit. Au dix-neuvième, elle va reconstruire. »⁹ En effet, l'écrivain est appelé à jouer un rôle majeur dans le « renouvellement des valeurs » dont le manque est si cruellement ressenti, en l'absence d'autorité religieuse refondée. Lamartine exprime cette conviction romantique de façon programmatique :

La poésie sera de la raison chantée, voilà sa destinée pour longtemps ; elle sera philosophique, religieuse, politique, sociale comme les époques que le genre humain va traverser ; elle sera intime surtout, personnelle, méditative et grave ; non plus un jeu de l'esprit, un caprice mélodieux de la pensée légère et superficielle, mais l'écho profond, réel, sincère des plus hautes conceptions de l'intelligence, des plus mystérieuses impressions de l'âme.¹⁰

Comme ses contemporains, Vigny s'inquiète de vivre dans une époque de crise spirituelle, privée de repères essentiels. C'est certainement pourquoi, dans son œuvre, la critique des croyances qui aliènent l'homme reste mesurée, malgré son ampleur. De surcroît, il montre que l'absence de préoccupations morales peut conduire aux dérives les plus dangereuses. Il suggère donc que la religion soit préservée pour guider les âmes faibles. Il envisage aussi que le poète puisse remplir une mission spirituelle. Cependant, il ne conçoit pas sans lucidité le sacerdoce que le romantisme assigne à l'écrivain, livrant un nouveau témoignage de la prudence inquiète d'un esprit critique toujours en éveil.

I/ MANQUE DE FOI

C'est un tableau angoissé que livre Vigny de l'absence de foi qui égare les hommes. À la manière de Lamennais, il considère que l'indifférence religieuse amène un dangereux

⁵ E. Quinet, « De *La Vie de Jésus* par le docteur Strauss », *op.cit.*, p. 629.

⁶ Claude Roy, *La Conversation des poètes*, Paris, Gallimard, 1993, p. 52. Franck Paul Bowman formule un commentaire similaire à propos de *Rolla* : « L'incroyance romantique se vivait dans le regret et dans la crainte, non dans le désir d'écraser l'infâme. » (*Le Christ des barricades*, *op.cit.*, p. 161).

⁷ G. Gusdorf, *Le Romantisme*, *op.cit.*, t. I, p. 721.

⁸ T. Jouffroy, « Comment les dogmes finissent », *op.cit.*, p. 12.

⁹ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op.cit.*, livre V, chapitre II, p. 249.

¹⁰ A. de Lamartine, « Destinées de la poésie », *op.cit.*, p. 370.

relativisme moral¹¹. Son propos n'a cependant pas la facilité de certains discours contre-révolutionnaires : en évoquant un mal de longue date, dont les philosophes des Lumières ne portent pas seuls la responsabilité, il suggère une difficulté fondamentale de la croyance, qui complexifie le problème.

A) LE « VIEUX TEMPS »

En expliquant à Kitty Bell comment il s'est mis dans la peau d'un moine du Moyen-Âge pour écrire les poèmes de Rowley, Chatterton suggère, au chapitre XV de *Stello*, que la foi demande la naïveté d'une époque révolue :

*j'ai raccourci ma vue et j'ai éteint devant mes yeux les lumières de notre âge ; j'ai fait mon cœur plus simple et l'ai baigné dans le bénitier de la foi catholique ; je me suis appris le parler enfantin du vieux temps*¹².

Vigny semble cependant douter que les temps révolus aient été beaucoup plus religieux que la période actuelle.

1. CRAINTES DU IV^E SIÈCLE

Daphné nie l'évidence du sentiment religieux dans les siècles passés. Vigny prête même à Libanius, au IV^e siècle, le constat pessimiste que beaucoup formulent au lendemain de la Révolution : « ne sentez-vous pas bien que les efforts des deux religions et de toutes leurs sectes subtiles sont impuissants sur l'homme de nos jours et que rien ne peut secouer sa torpeur ? »¹³ L'idée de « torpeur » n'est pas sans évoquer une mélancolie plus proprement romantique. On trouve de plus dans la bouche du sage une critique des méfaits de la raison qui pourrait faire suite au siècle des Lumières :

la ruse de l'esprit grec est le caractère universel des hommes de l'Empire ; ils n'ont pas plus de désir d'une vérité divine que d'une autre, trouvant sous leur main autant d'arguments contre que pour toute chose, et tout homme de notre âge est *sophiste*.¹⁴

Cette crise de la foi apparaît grave parce qu'elle s'accompagne d'une perte de repères essentiels, dont souffrent les personnages. C'est ce qui ressort de la déclaration de Jean, qu'une image rend particulièrement expressive :

Moi avocat, moi chargé de défendre ceux que l'on dépouille, comment puis-je le faire quand le juste et l'injuste sont confondus ? Le droit vacille et change à tout instant, et ses formes

¹¹ Voir F. P. Bowman, *Le Christ des barricades*, op.cit., p. 53-54, à propos de Hugues-Félicité Robert de Lamennais, *Essai sur l'indifférence en matière de religion* [1817-1823].

¹² *Stello*, chapitre XV, p. 533.

¹³ *Daphné*, première lettre, p. 965.

¹⁴ *Ibid.*, p. 964.

sont tous les matins nouvelles, comme les formes de l'horizon dans nos sables, lorsque le vent d'Afrique vient mettre les montagnes à la place des vallées.¹⁵

Dès les premières pages de la nouvelle, le narrateur juif souligne l'incidence importante de la confusion religieuse qui règne à Antioche : « je ne pouvais m'empêcher d'admirer comment tous les changements des idolâtres tournaient d'une manière inévitable à l'accroissement de notre puissance sur le monde. »¹⁶ Libanius précise cette perspective dans son grand discours à Julien, à la fin de la première lettre : il montre les citoyens de l'empire « prêts à renier tous les dieux de tous les cieux pour quelques-uns des trésors dont Jechaïah fait l'échange avec les Juifs ses frères. »¹⁷ Il semble clair que la présence juive figure une menace matérialiste. Cela permet d'expliquer pourquoi la religion de Joseph n'est pas soumise au même examen que les cultes païen et chrétien dans la nouvelle. Comme le suggère aussi le rapport financier qui clôt la première lettre, le culte juif semble essentiellement celui de l'argent. Joseph Sungolowsky le note bien :

les Juifs de Vigny se ressemblent tous par leur amour de l'argent et leur poursuite du gain. Toutefois, la dénonciation de leur cupidité signifie plutôt de la part de Vigny la condamnation d'un matérialisme incompatible avec les forces de l'esprit qu'une hostilité foncière envers eux.¹⁸

On ne saurait cependant arguer de cette explication pour minimiser l'antisémitisme d'une telle pensée. À la fin de sa dernière lettre, le narrateur compte encore : il estime combien il gagnera en vendant les « pénates d'or et d'argent » des païens laissés « à vil prix »¹⁹ par les chrétiens. Il conclut : « Cela pourrait reconstruire une bonne partie du saint Temple de Salomon. »²⁰ Rien ne permet toutefois de déterminer si le personnage formule une intention dévote ou cherche simplement à donner la mesure de ses gains. Il importe peu de trancher entre les deux interprétations puisque les derniers mots de Joseph dessinent moins le spectre d'une domination spirituelle qu'ils ne traduisent l'avidité d'un peuple :

Ainsi, grâce à notre persévérance, notre sainte nation creuse sous les pieds de toutes les nations de la terre une mine remplie d'or où elles s'enseveliront, deviendront nos esclaves avilies et reconnaîtront notre puissance impérissable. Loué soit le Dieu d'Israël !²¹

L'excès des propos est tel qu'on est tenté de penser que l'énormité de ses profits fait perdre la tête au personnage. Il n'empêche que la nouvelle se referme, de la sorte, sur la description du « passage à une étape supplémentaire de la dégradation religieuse et morale de l'humanité »²², selon les termes de Jacques-Philippe Saint-Gérard.

¹⁵ *Ibid.*, p. 931.

¹⁶ *Ibid.*, p. 924.

¹⁷ *Ibid.*, p. 964.

¹⁸ Joseph Sungolowsky, « Les Juifs et le judaïsme dans l'œuvre d'Alfred de Vigny », *Publications of the Modern Language Association of America*, juin 1965, p. 236.

¹⁹ *Daphné*, quatrième lettre, p. 977.

²⁰ *Ibid.*, p. 978.

²¹ *Ibid.*

²² J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 265.

2. « NOS GRANDS SEIGNEURS SANS RELIGION »

Dans *La Maréchale d'Ancre*, un autre personnage de juif concourt à dénoncer la corruption de la société. À la scène 2 de l'acte II, Picard refuse de lui serrer la main en disant : « je ne suis pas comme nos grands seigneurs sans religion »²³. Plutôt qu'un mépris pour Samuel, le bourgeois peut néanmoins signifier sa volonté de se démarquer des hommes de cour qui traitent tous avec le personnage, lui promettant semblablement argent ou mort pour qu'il serve leurs complots, indépendamment de toute considération morale. Les comptes qui ouvrent l'acte tendent ainsi à réduire les forces opposées aux mêmes pratiques condamnables :

Dix mille florins de Monsieur le Prince. Dix mille de Concini. Dix mille de M. de Luynes. Les trois partis m'ont donné juste autant l'un que l'autre et m'ont autant maltraité. Il est impossible que je me décide pour aucun des trois, en conscience...²⁴

L'idée d'un choix « en conscience » paraît ironiquement dépourvue de sens puisqu'il n'est fait mention d'aucune valeur qui pourrait décider le personnage en faveur d'un des camps. L'impression que seul l'argent importe, dans la société peinte par Vigny, est en outre confirmée à la scène 2 de l'acte V, quand les partisans de Concini, une fois ce dernier renversé, mettent fin à un engagement qui semble dès lors avoir été purement intéressé.

Dans *Cinq-Mars*, Fontrailles suggère aussi un lien entre irréligion et immoralité en renvoyant au début du règne de Louis XIII et en arguant des méthodes du cardinal, que n'arrête aucun cas de conscience, pour encourager le personnage éponyme à faire éliminer son ennemi. Il tend même à faire de la loi de toute ascension sociale :

Vitry a commencé sur Concini, et on l'a fait maréchal. Nous voyons des gens fort bien en cour qui ont tué leurs ennemis de leur propre main dans les rues de Paris, et vous hésitez à vous défaire d'un misérable ! Richelieu a bien ses coquins, il faut que vous ayez les vôtres ; je ne conçois pas vos scrupules.²⁵

Ce ne sont cependant pas des « scrupules » qui arrêtent Cinq-Mars mais la volonté de se venger du roi. L'absence de valeur semble ainsi avoir gagné le jeune héros, qui prétendait pourtant, peu avant, rétablir un ordre juste : « Il est temps enfin que l'on cesse de confondre le pouvoir avec le crime et d'appeler leur union génie. »²⁶ On comprend donc l'ironie de Jacques :

vous avez raison : vous aimez mieux qu'on le dépêche à coups d'épée. C'est juste, il en vaut la peine, on doit cela au rang. Il convient mieux que ce soient des grands seigneurs qui s'en chargent, et que celui qui l'expédiera soit en passe d'être maréchal.²⁷

La scène montre bien que les prétendus mérites de la noblesse sont dénués de fondement. Cette dépravation des grands s'étend au peuple, de même que l'exploitation impie de l'idée de Providence²⁸. La poissarde qui encourage l'épouse du bourreau à faire taire sa conscience

²³ *La Maréchale d'Ancre*, II, 2, p. 652.

²⁴ *Ibid.*, II, 1, p. 650.

²⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XIX, p. 227.

²⁶ *Ibid.*, p. 217.

²⁷ *Ibid.*, p. 226-227.

²⁸ Voir notre précédent chapitre.

déclare ainsi : « qu'est-ce que cela te fait que la viande qu'il coupe se mange ou ne se mange pas ? Il n'en est pas moins vrai que tu aurais cent écus pour faire habiller tes trois enfants à neuf. »²⁹ Une fois de plus, l'absence d'impératifs religieux et moraux se traduit par des considérations purement financières, dont les conséquences sanglantes sont à l'évidence redoutables.

B) LE SIÈCLE DES PHILOSOPHES

Cette menace d'une perte de valeurs qui toucherait l'ensemble de la société devient effective au XVIII^e siècle, dont Vigny peut reprendre le ton enjoué pour livrer une peinture cependant fort sombre.

1. DISSOLUTION DES MŒURS

Dans *Quitte pour la peur*, dont on peut situer l'action en 1778, grâce à la mention de la visite de Franklin à Voltaire³⁰, les dérèglements de la société des Lumières trouvent à s'exprimer de façon légère. Par exemple, il est assez savoureux de prêter attention aux livres envoyés à la duchesse par son confesseur et son amant, à la scène 9³¹. Le nom de l'abbé de Voisenon, dont le prêtre confie les *Contes* à la jeune femme, n'interpelle pas qui n'en connaît pas le contenu ; la référence ne manque pourtant pas de sel puisqu'il s'agit d'une production libertine ! Avec l'*Imitation* et le *Petit Carême*, en revanche, le chevalier fait parvenir à sa maîtresse des ouvrages de piété populaire – pour le premier – et à destination d'un jeune prince – pour le second – certainement propres à satisfaire l'âme simple de la duchesse. L'impression d'une inversion des rôles entre les deux hommes qui entourent l'héroïne de leurs soins se nuance cependant quand on considère que Massillon, l'auteur du dernier ouvrage, était un prédicateur apprécié des philosophes et dont l'œuvre eut peu d'efficacité sur le jeune Louis XV. Plutôt que l'idée d'une déviance du prêtre, c'est donc celle d'une perte de sens plus générale qui ressort de ces éléments de détail. Pour être accessoires, ces derniers n'en sont donc pas moins révélateurs du dysfonctionnement social que traduit la situation des deux protagonistes, qui donne lieu à d'autres cocasseries.

Ainsi, sortie de son contexte, la question que pose le duc au docteur Tronchin à la scène 8 surprend :

²⁹ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 318.

³⁰ *Quitte pour la peur*, scène 8, p. 733.

³¹ *Ibid.*, scène 9, p. 735.

Et comment est-elle, ma femme ? est-elle jolie ? est-elle agréable ? »³² À la scène 3 pourtant, la duchesse s'inquiète, parallèlement, du caractère de son époux³³. Elle s'exclame de même à la scène 11 : « Au bout du compte, je ne le connais pas, moi, mon mari ! »³⁴

Quand le couple est réuni, cette méconnaissance éclate de façon plaisante à la faveur d'une méprise du duc :

LE DUC : Eh quoi ! Élisabeth !

LA DUCHESSE : Élisabeth ? Vous vous croyez ailleurs, je pense.

LE DUC : Eh ! n'est-ce pas Élisabeth que vous vous nommez ?³⁵

L'oubli du « nom de baptême » en dit long sur l'éloignement des époux, mais également sur le déclin de la religion, sans lequel le mariage contracté par les personnages aurait peut-être davantage de valeur. L'absurdité d'une telle situation se traduit également par le changement de décor que nécessite, à la scène 8, la conversation entre le docteur et le duc, dans la chambre de ce dernier : la séparation du couple légitime trouve là une expression éloquente.

La condition paradoxale des protagonistes ne prête toutefois pas seulement à sourire. Dès la première scène, la duchesse déplore la liberté de mœurs dont elle semble souffrir plus que jouir : « Hélas ! dans quel temps vivons-nous ! Comprends-tu bien qu'un homme soit mon mari et ne vienne pas chez moi ? »³⁶ Abandonnée par son époux, elle encourt cependant, pour sa liaison régulière avec le chevalier, la condamnation hypocrite de la religion et de la société, qui ne semblent plus guère soucieuses que d'un respect des formes. C'est ce qu'elle dénonce en évoquant la rupture que son confesseur ne lui « demande pas sérieusement »³⁷. La question qui suit met en cause cette mascarade au moyen d'un parallélisme expressif : « pourquoi [...] cet hommage aux choses sacrées, aussi public que le dédain de ces choses ? »³⁸ À la scène 4, Tronchin commente le déchirement de sa patiente et, loin de l'attribuer à une quelconque inconduite, il met en évidence les qualités d'âme de la jeune femme, confrontée à une époque de décadence :

elle a une âme candide dans son égarement, franche au milieu de la fausseté du monde, sensible dans une société froide et polie, passionnée dans un temps d'indifférence, pieuse dans un siècle d'irrégion.³⁹

Face à son mari, la duchesse continue, par ses interrogations, à incriminer l'ordre des choses perverti qui l'a placée dans une situation fautive dont sa conscience souffre : « Dites-moi pourquoi les usages sont contre la religion et le monde contre Dieu. »⁴⁰ Sa tirade glisse significativement de la mise en cause de l'impiété à celle du matérialisme de la société : « Qu'est-ce que ce mariage du nom et de la fortune, d'où les personnes sont absentes, et pourquoi nos hommes d'affaires nous ont fait paraître dans ce marché ? »⁴¹ L'isotopie de l'économie dit bien l'absence de valeur sentimentale et religieuse de l'engagement nuptial.

³² *Ibid.*, scène 8, p. 732.

³³ *Ibid.*, scène 3, p. 729.

³⁴ *Ibid.*, scène 11, p. 738.

³⁵ *Ibid.*, scène 12, p. 742.

³⁶ *Ibid.*, scène 1, p. 725.

³⁷ *Ibid.*, p. 726.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, scène 4, p. 731.

⁴⁰ *Ibid.*, scène 12, p. 743.

⁴¹ *Ibid.*

C'est déjà ce que montre le duc à la scène 8 en expliquant à Tronchin comment cette union n'inquiéta pas sa maîtresse, « bien certaine que ce serait ici, comme partout à présent, une sorte de cérémonie de famille, sans importance et sans suites. »⁴² Le modalisateur et la préposition privative indiquent clairement une perte de sens dont les adverbes de lieu précisent le caractère général. Chez sa femme, qui le regarde comme un inconnu, le duc se retranche avec moins de franchise derrière cette idée : « C'est ma faute... (*tendrement*) c'est ma très grande faute, ou plutôt c'est la faute de tout le monde. »⁴³ L'évocation d'une responsabilité collective donne l'impression que le *mea culpa* qui précède était joué, ce qui fournit un nouvel exemple de la vacuité des mots naguère chargés d'une signification religieuse. Néanmoins, ce sont surtout les analyses du gentilhomme qui éclairent le délabrement de la société de son temps. Suite aux interrogations de son épouse, il dit renoncer à établir la généalogie de ce déclin mais manifeste, à travers cette prétention, une clairvoyance indéniable :

Vous dire comment le mariage, d'abord sacré, est devenu si profane à la cour, et si profané partout ; [...] vous raconter comment la religion (irréparable malheur peut-être !) s'en est allée en plaisanterie, fondue avec le sel attique dans le creuset des philosophes ; [...] ce serait par trop long et par trop fastidieux⁴⁴.

Le duc tend à opérer un lien entre la perte de valeur du mariage – ciment de la société dont le glissement de l'adjectif *sacré* à celui de *profane* et au participe *profané* retrace bien la déliquescence – et le déclin de la religion. Le personnage reste prudent, comme en témoigne la parenthèse qu'il ouvre, mais laisse entendre une accusation de poids en suggérant la responsabilité des philosophes dans ce qui apparaît tout de même comme une catastrophe majeure. En résumant la difficulté de sa position après cette tirade, l'héroïne formule une inquiétude fondamentale : « j'en souffre plus que je n'en suis heureuse, et je ne devine pas quelle fin peut avoir un monde comme le nôtre. »⁴⁵ C'est presque une crainte d'ordre eschatologique qu'exprime ici le personnage, mais les spectateurs et les lecteurs de la société post-révolutionnaire savent qu'elle n'est pas dénuée de tout fondement. Pourtant, le duc réplique : « qui s'en inquiète, à l'heure qu'il est, si ce n'est vous ? »⁴⁶ Du point de vue de l'auteur et de son public, une telle insouciance achève de dénoncer la légèreté des hommes du XVIII^e siècle, qui ont contribué au délitement de la société chrétienne sans en mesurer la gravité des conséquences.

2. TRIOMPHE DU MATÉRIALISME

Dans le premier récit enchâssé de *Stello*, Vigny entend sans doute rendre compte de l'esprit général du siècle des Lumières : c'est ce qui expliquerait qu'il raconte la mort du poète Gilbert, survenue en 1780, mais qu'il la place sous le règne de Louis XV, pourtant

⁴² *Ibid.*, scène 8, p. 733.

⁴³ *Ibid.*, scène 12, p. 738.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 743-744.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 744.

⁴⁶ *Ibid.*

décédé en 1774. Avant de rapporter cet épisode, le narrateur se livre à une peinture futile du roi et de sa maîtresse qui, parfaitement étrangers aux lois de la religion, aux devoirs du souverain et à la misère du peuple, n'hésitent pas à faire appeler le Docteur noir pour avoir confondu un grain de tabac avec une puce, mais refusent d'entendre son intercession en faveur du poète mourant, dont il a quitté le chevet pour eux. L'entremêlement des deux histoires crée bien sûr un contraste saisissant, dont il revient au lecteur de sentir le scandale. De plus, dans les chapitres consacrés à Versailles, le conteur emploie un ton léger et met en œuvre une sorte d'esthétique du détail matériel dérisoire qui reproduisent et dénoncent l'insouciance coupable du souverain, dépourvu de sens de la mesure et de l'équité comme de conscience religieuse et morale. André Jarry analyse pertinemment : « Le ton faussement positiviste sert de façade à la satire »⁴⁷. Dès l'ouverture de l'histoire, on remarque ainsi une écriture ampoulée qui condamne implicitement le matérialisme et la vacuité des personnages et de l'époque :

C'était à Trianon ; mademoiselle de Coulanges était couchée, après dîner, sur un sofa de tapisseries, la tête du côté de la cheminée et les pieds du côté de la fenêtre ; et le roi Louis XV était couché sur un autre sofa précisément en face d'elle, les pieds du côté de la cheminée, et tournant le dos à la fenêtre ; tous deux en grande toilette des pieds à la tête ; lui en talons rouges et bas de soie, elle en souliers à talons et bas brodés en or ; lui en habit de velours bleu de ciel, elle en paniers sous une robe damassée rose ; lui poudré et frisé, elle frisée et poudrée, lui tenant un livre à la main et dormant, elle tenant un livre et bâillant.⁴⁸

Parallélismes et chiasmes peuvent suggérer l'union du couple mais s'accumulent à l'excès, créant un style aussi affecté que vain, la description s'attachant exclusivement à des détails très superficiels. De façon inattendue, une référence biblique⁴⁹ va être convoquée dans ce contexte frivole :

Il y avait quatre fenêtres très hautes et quatre rayons très longs ; chacun de ces rayons formait comme une échelle de Jacob dans laquelle tourbillonnaient des grains de poussière dorée, qui ressemblaient à des myriades d'esprits célestes montant et descendant avec une rapidité incalculable, sans que le moindre courant d'air se fit sentir⁵⁰.

Seul un effet d'optique justifie la comparaison avec un rêve miraculeux, qui paraît dénoncer l'intérêt accordé à des notations physiques microscopiques, en l'absence de toute spiritualité : les lumières de l'empirisme semblent n'offrir que le spectacle dérisoire de « grains de poussière » insaisissables, possible image de la vanité terrestre, après avoir dissipé l'obscurité d'une religion qui offrait néanmoins des visions « célestes » chargées de sens. Cette utilisation leste du texte biblique n'est pas celle des poèmes de Vigny, plus gravement subversifs ; elle reflète plus probablement l'irrégion du roi et de sa maîtresse, exposée dans le paragraphe suivant.

À propos de Mlle de Coulanges, le Docteur noir déclare malicieusement : « Je ne vous assurerai pas qu'elle ait jamais eu une âme, parce que je n'ai rien vu qui puisse m'autoriser à l'affirmer »⁵¹. Il prolonge ainsi la parodie d'une approche du réel restreinte à ce que l'on peut observer, sans présager de l'existence d'un monde invisible, mais dénonce aussi plus

⁴⁷ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 338.

⁴⁸ *Stello*, chapitre IV, p. 503.

⁴⁹ Dont Richelieu fait déjà un usage étonnant dans *Cinq-Mars*, comme on l'a vu au chapitre précédent, p. 75.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 504.

⁵¹ *Ibid.*

simplement l'absence de scrupules du personnage. Adoptant le point de vue du roi, le narrateur prononce ensuite un éloge paradoxal de la jeune femme : « c'était la plus naïve et la plus innocente des pécheresses »⁵². On pourrait croire retrouver là un exemple d'amour libéré du poids du péché, comme Vigny aime à en célébrer⁵³. Mais à l'évidence, l'écrivain ne prend pas en charge l'impiété grossière prêtée au monarque, content de n'avoir pas à combattre les premières réticences de ses conquêtes dans un « fatigant dialogue » dont le récit livre un bref échantillon : « Mais le ciel ! – Il n'a jamais fait si beau que ce matin depuis le 1^{er} de juin. »⁵⁴ Il n'est pas dans l'habitude de Vigny de réduire si catégoriquement la syllepse qu'autorise le mot *ciel* en faveur d'une interprétation purement concrète. Comme pour compléter ce tableau d'une époque de décadence, le Docteur noir mentionne des « Mémoires inédits »⁵⁵ de l'abbé Voisenon, attaquant le personnage pourtant imaginaire de Mlle de Coulanges. De façon révélatrice, les critiques prêtés à l'homme d'Église mondain ne portent pas sur le statut de la maîtresse du roi, mais sur sa beauté : « M. l'abbé n'a pas eu honte de soutenir que l'œil droit était un peu plus haut que l'œil gauche »⁵⁶. La prééminence du détail physique, au détriment de toute considération morale fait retour avec la même ironie. Le conteur adopte en effet la logique des personnages qu'il met en scène en feignant de s'indigner de la fausseté de l'attaque, sans souci de la pertinence de son objet : « Mais il est temps, dans ce siècle de justice et de bonne foi, de montrer la vérité dans toute sa pureté, et de réparer le mal qu'une basse envie avait fait. »⁵⁷ On appréciera le motif de la jalousie envers un amant comblé, attribué à un prêtre ! C'est avec la même malice que le docteur rend justice à l'attrait sensuel de Mlle de Coulanges : « Ah ! mon Dieu ! que ses mains étaient blanches et potelées ! Ah ! ciel que ses bras étaient arrondis jusqu'aux coudes ! »⁵⁸ Étant donné leur objet, les exclamations « Dieu ! » et « ciel ! » ne semblent guère que des expressions lexicalisées, dénonçant une absence de sentiment religieux qui donne libre cours à l'expression des appétits les plus vulgaires.

On ne peut pas davantage entendre au sens propre l'exclamation du roi – « Ô ma déité ! »⁵⁹ – quand sa maîtresse, au début du chapitre VI, s'effraye de la vue d'une puce. Ensuite, c'est « d'un ton tant soit peu moqueur » qu'il ironise : « c'est un grain de tabac ! Fassent les dieux qu'il ne soit pas enragé ! »⁶⁰ Quoiqu'il raille la réaction démesurée de son amante, le monarque de droit divin apparaît ici peu digne du caractère sacré de sa fonction : les références à la divinité sont de purs artifices de langage dans sa bouche mais il voue une réelle adoration à la jeune femme dont il écoute les fantaisies avec bienveillance, comme s'il n'avait pas de tâches plus importantes à accomplir. Cet abaissement éclate dans la réplique suivante : « Calmez-vous ! calmez-vous ! ma reine ; je chasserai tous mes gens et tous mes ministres, plutôt que de souffrir que vous trouviez encore un de ces monstres dans des

⁵² *Ibid.*, p. 505.

⁵³ Voir notre précédent chapitre, p. 161 *sqq.*

⁵⁴ *Stello*, p. 504-505.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 505.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 505-506.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 506.

⁵⁹ *Ibid.*, chapitre VI, p. 507.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 508.

appartements royaux. »⁶¹ Certes, c'est pour plaire à sa maîtresse qu'il l'érige en « reine » et se montre prêt à sacrifier le bon fonctionnement du royaume à ses lubies ; l'hyperbole qui transforme plaisamment le grain de tabac en « monstre » pour donner raison à Mlle de Coulanges paraît cependant révélatrice d'un profond mépris de tout ce qui est étranger au plaisir du souverain. C'est ce genre de disproportion qui gouverne la plupart des descriptions consacrées au couple et à Trianon, dénonçant un manque crucial de sens des valeurs, comme l'illustre encore la peinture de l'émotion de la favorite :

Et ses beaux yeux se mirent en devoir de se lever au ciel et de laisser échapper deux larmes. Il en tomba une de chaque côté : celle de droite coula rapidement du coin de l'œil d'où elle avait jailli, comme Vénus sortant de la mer d'azur ; cette jolie larme descendit jusqu'au menton et s'y arrêta d'elle-même, comme pour se faire voir, au coin d'une petite fossette, où elle demeura comme une perle enchâssée dans un coquillage rose. La séduisante larme de gauche eut une marche tout opposée ; elle se montra fort timidement, toute petite et un peu allongée ; puis elle grossit à vue d'œil et resta prise dans les cils blonds les plus doux, les plus longs et les plus soyeux qui se soient jamais vus.⁶²

Mlle de Coulanges n'est pas plus pieuse que son amant : ce n'est que pour jouer une comédie charmante qu'elle lève les yeux au ciel avec affectation. De façon plaisante, cette intention ne lui est cependant pas prêtée directement : les « yeux » et les « larmes » occupent la position de sujet et semblent doués d'une volonté propre, comme pour ne pas démentir le soupçon que le personnage n'a pas d'âme. L'on remarquera surtout une dernière mise en œuvre de l'esthétique du détail, qui conduit ici à décrire minutieusement une réalité infime et à la célébrer, à travers une série d'images et de superlatifs, comme un monument de beauté. La référence à Vénus montre une nouvelle fois qu'il n'existe plus, dans cet univers, qu'un merveilleux dérisoire.

La structure alternée du récit enchâssé conduit à condamner la légèreté égoïste du roi qui ne se soucie pas de la misère de ses sujets et fait venir un médecin pour rassurer les craintes vaines de sa maîtresse mais refuse de secourir un poète mourant, comme le rapporte le chapitre IX. Toutefois, le chapitre VIII montre que Gilbert ne souffre pas seulement de la pauvreté mais d'une « demi-folie ». Le personnage est notamment hanté par les figures de La Harpe et Voltaire, attaqués dans ses œuvres qui sont partiellement citées. Ces hallucinations sont certainement provoquées par la faim, puisque le poète dit n'avoir pas mangé depuis au moins deux jours, mais trahissent aussi une crise profonde de la conscience. À l'approche de la mort, le malade aspire en effet aux consolations de la foi, rendue impossible par la critique religieuse des Lumières : « Dieu est certainement dans l'hostie ; et si vous me la donnez, monseigneur, l'hostie chassera l'idée, et Dieu chassera les philosophes... »⁶³. Néanmoins, la scène ne met pas seulement en cause l'œuvre d'un Voltaire ou d'un Diderot. Elle suggère une difficulté plus fondamentale de la foi, notamment dans la réplique suivante :

Si quelque chose peut chasser le raisonnement, c'est la foi, la foi du charbonnier ; si quelque chose peut donner la foi, c'est l'hostie. Oh ! donnez-moi l'hostie, si l'hostie a donné la foi à

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, chap VIII, p. 512.

Pascal. Je serai guéri si vous me la donnez, monseigneur, tandis que j'ai les yeux fermés ; hâtez-vous, donnez-moi l'hostie.⁶⁴

Le désir de trouver « la foi du charbonnier » dit la nécessité d'une certaine naïveté ; la mention des « yeux fermés » suggère même un aveuglement de la croyance. On a toutefois l'impression que c'est l'influence du matérialisme qui pousse le moribond à réclamer l'hostie comme un médicament aux effets miraculeux. De même, l'évocation prosaïque qu'il fait de l'illumination de Pascal – dont le texte du « Mémorial » est cité très approximativement – tend à assimiler la ferveur à une possession tangible, enviable comme un privilège concret : « Il avait vu le Dieu de Jésus-Christ ce jour-là, depuis dix heures et demie du soir jusqu'à minuit et demi, le lundi 25 novembre 1654 ; et en conséquence, il était tranquille et sûr de son affaire. Il était bien heureux, celui-là... »⁶⁵. Cependant, ces lignes peuvent aussi dénoncer le bonheur injuste d'une élection arbitrairement réservée à certains. L'extase sainte de Pascal se trouve de plus dépréciée d'être juxtaposée aux hallucinations qui s'emparent du personnage, lequel « jure sur l'Évangile »⁶⁶ qu'elles sont vraies, ce qui accentue la confusion. En outre, il faut rappeler que les propos de Gilbert découlent d'une manipulation du Docteur. Celui-ci rapporte :

Je l'ai souvent remarqué, entre la pensée et l'œil il y a un rapport direct et si immédiat, que l'un agit sur l'autre avec une égale puissance. S'il est vrai qu'une idée arrête le regard, le regard, en se détournant, détourne aussi l'idée. J'en ai fait l'épreuve auprès des fous.

Je passai les mains sur les yeux fixes de ce jeune homme, et je les lui fermai. Aussitôt la raison lui vint, et il prit la parole.⁶⁷

De même, pour apaiser son patient, le médecin va secouer sa tête et laisser ses « doigts sur ses paupières baissées »⁶⁸. Émerge ainsi l'idée de liens essentiels entre le corps et l'âme, entre santé physique et mentale. L'interprétation de l'épisode s'en trouve compliquée : outre que « l'ironie de la foi est donnée en même temps que le regret de la foi »⁶⁹, selon la formule de Georges Bonnefoy, les hypothèses matérialistes – au sens premier⁷⁰ – de certains philosophes ne semblent pas sans fondement. Ce n'est cependant pas la pertinence de la critique des Lumières que met en cause Vigny mais son opportunité : cette scène montre les tourments qu'elle inflige à une personnalité fragile.

Le chapitre XII semble de plus rappeler les conséquences terribles du règne d'un esprit matérialiste sur la société. Le Docteur noir y décrit d'abord l'attitude ignoblement intéressée de ceux qui veillent les mourants :

Quand une maladie devient un peu longue, les parents jouent le plus médiocre rôle qui se puisse voir. Pendant les huit premiers jours, sentant la mort qui vient, ils pleurent et se tordent les bras ; les huit jours suivants, ils s'habituent à la mort de l'homme, calculent ses suites et spéculent sur elle ; les huit jours qui suivent, ils se disent à l'oreille : « Les veilles nous tuent ; on prolonge ses souffrances ; il serait plus heureux pour tout le monde que cela finît. » Et s'il reste encore quelques jours après, on me regarde de travers. Ma foi, j'aime

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 513.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 512.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 513.

⁶⁹ G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 151.

⁷⁰ Le terme de *matérialisme* désigne d'abord une doctrine qui ramène toute existence à la matière. Ce n'est que dans un deuxième sens que le mot renvoie à la recherche de biens et de satisfactions matérielles.

mieux les gardes-malades ; elles tâtent bien, à la dérobée, les draps du lit, mais elles ne parlent pas.⁷¹

La conclusion franchit un degré de plus dans l'abomination puisque le conteur rapporte comment il dut ouvrir l'œsophage du « pauvre petit Gilbert » pour y reprendre la clé que celui-ci avait avalée et la rendre à ses propriétaires. Si la leçon de ce dénouement reste implicite, c'est sans doute que la scène dénonce assez l'horreur de l'impiété qui permet une telle profanation. On semble loin des délices de Trianon, mais il est probable que Vigny dénonce, d'un bout à l'autre du récit enchâssé, le même mépris du ciel et des hommes.

3. MORT DE LA FOI

Dans le troisième récit enchâssé de *Stello*, qui évoque les derniers jours de la Terreur, la déchristianisation de la société française est consommée. En témoignent notamment l'emploi du calendrier révolutionnaire et la transformation de certains lieux. En particulier, le prieuré de Saint-Lazare devient la « *Maison-Lazare* »⁷², prison à laquelle sont consacrés plusieurs chapitres. Le changement d'affectation, marqué par celui du nom, en dit long sur les bienfaits que pouvait apporter la religion et les dérives qui suivent sa disparition. Le Docteur noir rapporte l'horreur de l'endroit au chapitre XXIV et décrit une scène lourde de sens :

Au fond, tout au fond [du préau], un Christ blanc sur une croix rouge, rouge d'un rouge de sang. Deux femmes étaient au pied de ce grand Christ, l'une très jeune et l'autre très âgée. La plus jeune priait à deux genoux, à deux mains, la tête baissée et fondant en larmes [...].

La plus âgée arrosait deux vignes qui poussaient lentement au pied de la croix. Les vignes y sont encore. Que de gouttes et de larmes ont arrosé leurs grappes, rouges et blanches comme le sang et les pleurs !⁷³

L'image de deux femmes au pied de la croix peut rappeler la présence de Marie et de sa sœur lors de la Passion⁷⁴, qui semble ainsi se rejouer dans cette scène où la religion chrétienne paraît à l'agonie, comme au début de *Daphné*. L'insistance remarquable sur la couleur du sang, à travers le terme *rouge*, qui apparaît presque trois fois de suite, évoque les crimes révolutionnaires qui accompagnent le renversement du christianisme. La mention des vignes renvoie quant à elle à l'Eucharistie et donc à la notion de sacrifice, mais peut aussi poser la question de la perpétuation de la foi, d'autant que le narrateur affirme la permanence du cep. L'évocation conjointe des couleurs « rouge » et « blanche », pour finir, nuance le soulignement exclusif de l'idée du sang au paragraphe précédent. Malgré tout, le narrateur n'explicite pas l'interprétation du tableau, que la modalité exclamative referme sur une note pathétique.

Le chapitre XXVI, consacré à la « chaise de paille » gravée par une série de prisonniers, analyse plus clairement la place de la religion chrétienne dans la société révolutionnaire. Le

⁷¹ *Stello*, chapitre XII, p. 523.

⁷² *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 578.

⁷³ *Ibid.*, p. 579.

⁷⁴ Voir en particulier l'Évangile de Jean, XIX, 25-27.

Docteur noir constate : « Aucune foi dans leurs inscriptions, aucun athéisme non plus ; mais quelques élans de passions »⁷⁵. Cette position médiane, qui privilégie les sentiments profanes sans trancher les questions métaphysiques, évoque celle de Vigny. C'est cependant un constat amer qu'engage ensuite le narrateur :

Quand la foi est morte au cœur d'une nation vieillie, ses cimetières (et ceci en était un) ont l'aspect d'une décoration païenne. Tel est votre Père-Lachaise. Amenez-y un Hindou de Calcutta, et demandez-lui : « Quel est ce peuple dont les morts ont sur leur poussière des jardins tout petits remplis de petites urnes, de colonnes d'ordre dorique ou corinthien, de petites arcades de fantaisie à mettre sur sa cheminée comme pendules curieuses ; le tout bien badigeonné, marbré, doré, enjolivé, vernissé ; avec des grillages tout autour, pareils aux cages des serins et des perroquets [...] ? »⁷⁶

L'absence de foi est envisagée comme un signe macabre de déclin et semble conduire au seul règne du matérialisme. À cet égard, le terme de *décoration* est crucial ; il résume comment les sépultures ont perdu tout caractère sacré et ne manifestent plus guère qu'un goût frivole des belles apparences. L'énumération des participes passés, dans la fin de l'extrait, traduit en effet un soin exclusivement esthétique. La description des colonnes et des arcades suggère la recherche de l'exotisme et de l'originalité, tandis que la répétition de l'adjectif *petit* dénonce un goût mièvre. Les comparaisons avec des « pendules » ou des « cages » confirment l'idée de rétrécissement qu'inflige le plaisir terre-à-terre de l'ornement à un lieu qui devrait davantage porter à une méditation d'ordre métaphysique. Le Docteur noir imagine ensuite que l'Hindou remarque la faible présence des signes religieux dans le cimetière avant de répondre de la façon suivante :

Ce peuple croit qu'après la mort du corps tout est dit pour l'homme. Ce peuple a coutume de se réjouir de la mort de ses pères, et de rire sur leurs cadavres parce qu'il hérite enfin de leurs biens, ou parce qu'il les félicite d'être délivrés du travail et de la souffrance.⁷⁷

La crise spirituelle est à nouveau dévalorisée puisqu'elle se double d'une avidité affreuse. La dernière hypothèse est cependant plus proche des conceptions de Vigny, qui peut ainsi exprimer ses angoisses quant à l'absence de foi qu'il éprouve lui-même. La conclusion de la digression est en effet inquiétante : « Une idée religieuse pour mille indifférentes, une croix sur mille urnes. »⁷⁸ L'idée d'indifférence est connotée négativement et rappelle les analyses de Lamennais ; la répétition des chiffres qui expriment une disproportion crée un effet d'hyperbole qui aggrave le constat.

La mise en scène des terroristes, dans cette troisième histoire, montre comment le vide laissé par la religion chrétienne donne libre cours aux manipulations les plus dangereuses. Au chapitre XXX, Robespierre mentionne la fête de l'Être suprême sans vraiment s'y attarder mais assez pour que le Docteur noir voie dans son discours un essai d'éloquence destiné à maintenir un pouvoir tyrannique menacé de partout. Il est du reste impossible d'agréer les propos d'un homme qui se range « parmi les sincères amis de l'humanité » et dit avoir parcouru « la route de la vertu »⁷⁹ tout en remplissant une liste de personnes à guillotiner ! La

⁷⁵ *Stello*, chapitre XXVI, p. 584.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 585.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, chapitre XXX, p. 610.

défense du personnage, dénonçant « de faux républicains, [...] des voleurs qui [lui] font des crimes de [s]es vertus »⁸⁰ donne l'impression d'une absence de repères autorisant toutes les déformations. De même, l'évocation de Saint Just au chapitre XXXIV surprend : « ses grands yeux s'élevaient au ciel, et il soupirait. Il avait l'air d'un jeune saint. – Les persécuteurs prennent souvent des manières de victimes. »⁸¹ La foi semble une coquille vide dont on peut donner l'apparence sans en respecter aucun principe.

C) « UNE VERSION ÉCONOMIQUE DU MAL DU SIÈCLE »

Du deuxième récit enchâssé de *Stello*, Vigny tire le drame *Chatterton*, trois ans plus tard. Or, la foi chrétienne du poète anglais s'affaiblit dans la pièce. À la scène 5 de l'acte I, le héros évoque son œuvre en reprenant presque mot pour mot un passage de la lettre à Kitty Bell, au chapitre XV de *Stello*, mais la mention de la « foi catholique » n'apparaît plus⁸². De façon plus explicite, Chatterton dénigre son œuvre, à la scène 1 de l'acte III en disant : « J'ai fait le catholique ; j'ai menti. »⁸³ Ajoutons qu'il prononce cette réplique dans la solitude de sa chambre, où Vigny avait prévu de placer « un grand crucifix sur le mur »⁸⁴, avant de se raviser. À la scène 2, le poète semble de plus ignorer les lois chrétiennes en demandant s'il n'a pas le droit de se suicider⁸⁵ ; le Quaker le lui fait remarquer en disant qu'il s'agit de propos « païens »⁸⁶. Face à Kitty Bell, à la scène 8, Chatterton persiste cependant dans son impiété : « J'en ai le droit, de mourir. – Je le jure devant vous, et je le soutiendrai devant Dieu ! »⁸⁷ Il ajoute ensuite : « Je ne peux plus prier »⁸⁸. Si de tels propos ne se trouvaient pas dans la deuxième histoire de *Stello*, il faut dire que le contexte en était différent : John Bell n'était qu'un sellier dont la femme vendait des gâteaux, tandis que dans la pièce, Vigny en fait un riche industriel. Robert T. Denommé explicite la portée singulière que revêt ainsi le drame :

Le parallélisme qu[e Vigny] laisse sous-entendre entre la scène de *Chatterton* qui se déroule à Londres en 1770 et les conditions qui marquent la nouvelle société industrielle en France confère à la pièce sa dimension d'actualité en 1835. En tant que portrait du poète sans fonction dans une société devenue avant tout utilitaire, *Chatterton* nous laisse entrevoir en

⁸⁰ *Ibid.*, p. 609.

⁸¹ *Ibid.*, chapitre XXXIV, p. 622.

⁸² Voir *Stello*, chapitre XV, p. 533 et *Chatterton*, I, 5, p. 773.

⁸³ *Chatterton*, III, 1, p. 794.

⁸⁴ Variante b de la scène 1 de l'acte III (*ibid.*, page 792), p. 1500.

⁸⁵ *Ibid.*, III, 2, p. 795.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 796.

⁸⁷ *Ibid.*, III, 8, p. 812.

⁸⁸ *Ibid.*

même temps l'image de l'homme moderne désespéré dans une société manifestement sans direction.⁸⁹

Nathalie Buchet-Rogers commente de même : « La question fondamentale est celle de la place du poète à l'aube du capitalisme libéral. »⁹⁰ C'est pourquoi elle parle, de façon éclairante, d'« une version économique du mal du siècle »⁹¹.

Le poids de l'économie apparaît vite dans la pièce puisque, après une première scène consacrée à l'évocation du poète et de ses relations avec la famille qui le loge, John Bell fait irruption avec un groupe d'ouvriers dont il refuse d'écouter le mécontentement suite au renvoi d'un des leurs pour avoir brisé une machine en s'y cassant le bras ! Au début de cette deuxième scène, le Quaker présente le maître des lieux avec une ironie amère : « Voilà l'homme riche, le spéculateur heureux ; voilà l'égoïste par excellence, le juste selon la loi. »⁹² L'intéressé reprend d'ailleurs la dernière idée en affirmant : « je suis juste selon la loi »⁹³, après avoir légitimé son autorité en faisant valoir ses droits de propriétaire. Le Quaker interroge cependant : « Et ta loi est-elle juste selon Dieu ? »⁹⁴, mettant en évidence le dysfonctionnement fondamental d'une société qui n'est plus gouvernée par les impératifs moraux de la religion. À la scène 5 de l'acte III, la réponse de Chatterton sur la légitimité du riche propriétaire Skirner à réclamer un arriéré de loyer rappelle le début de la pièce et suggère que l'injuste domination des possédants prévaut en toutes circonstances : « Il a raison selon la loi. »⁹⁵ Si ce problème n'est guère souligné dans *Stello*, le personnage éponyme, scandalisé par le récit du Docteur noir, engage néanmoins une diatribe contre les politiciens qui composent des lois dépourvues de sens :

Ô [...] fabricateurs légers de cette chaîne lourde et croissante pompeusement appelée Code, dont vous forgez les quarante mille anneaux qui s'entrelacent au hasard, sans suite, le plus souvent inégaux comme les grains du chapelet, et ne remontant jamais à l'immuable anneau d'or d'un religieux principe !⁹⁶

L'image du « chapelet » contribue ici à fustiger l'oubli des notions fondamentales du bien et du mal, dont le christianisme permet de délimiter les frontières. Ce déni des valeurs religieuses au profit de considérations purement financières éclate dans la pièce quand John Bell considère l'ouvrier qui vient de s'opposer à lui comme un « homme sans foi »⁹⁷. En employant ce dernier mot, il laisse penser que sa religion est celle du capitalisme. Cette dérive est dénoncée avec force par le Quaker : « La Société deviendra comme ton cœur, elle aura pour dieu un lingot d'or et pour Souverain Pontife un usurier juif. »⁹⁸ Si le « Souverain Pontife » remplace l'« empereur » depuis la reprise de la pièce en 1857 et 1858, à la demande

⁸⁹ Robert T. Denomé, « "Chatterton" ou le dilemme du héros dans un monde non-héroïque », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n° 35, 1983, p. 145.

⁹⁰ Nathalie Buchet-Rogers, « L'Or du poète et l'or du financier : une relecture de *Chatterton*, de Vigny, avec Mallarmé », *Nineteenth-Century French Studies*, automne-hiver 2002-2003, p. 86.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Chatterton*, I, 2, p. 765.

⁹³ *Ibid.*, p. 767.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, III, 5, p. 803.

⁹⁶ *Stello*, chapitre XIX, p. 554.

⁹⁷ *Chatterton*, I, 2, p. 766.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 768.

de la censure impériale⁹⁹ (peu soucieuse en revanche de l'antisémitisme du propos), la mention du « lingot d'or » suffisait de toute façon à incriminer une idolâtrie honteuse, en renvoyant au veau d'or adoré par son peuple en l'absence de Moïse¹⁰⁰. John Bell semble de plus préférer les dogmes d'un nouveau culte en exposant son impératif de rentabilité :

Un calculateur véritable ne laisse rien subsister d'inutile autour de lui. – Tout doit rapporter, les choses animées et inanimées. – La terre est féconde, l'argent est aussi fertile, et le temps rapporte de l'argent.¹⁰¹

L'emploi du présent gnomique traduit une forte assurance tandis que la brièveté des propositions et des phrases, détachées par les tirets, suggère un discours très sec. Le contenu, surtout, choque : tout se ramène au désir d'enrichissement, qui semble un critère de valeur unique ; le nivellement ainsi opéré éclate particulièrement dans l'expression impropre « choses animées », qui évoque la possible réification des êtres humains, réduits au rang de moyens de production. L'adjectif *inutile*, dans la première phrase, peut laisser penser que John Bell annonce une conception étroite de l'utilitarisme, dont la doctrine, fondée en Grande-Bretagne par Jérémy Bentham à la fin du XVIII^e siècle, prône avant tout la nécessité de faire le plus grand bonheur du plus grand nombre¹⁰². L'industriel maintient la même logique face à son épouse quand il lui reproche la disparition d'une somme dérisoire, qu'elle a prêtée à Chatterton :

KITTY BELL : [...] qui donne au pauvre prête au Seigneur.

JOHN BELL : Vous feriez mieux de prêter à intérêts sur de bons gages.

KITTY BELL : Dieu vous pardonne vos sentiments et vos paroles !¹⁰³

Il est clair ici que le propriétaire méprise les principes charitables de la religion. Sa femme doit ainsi lutter pour respecter des commandements essentiels :

KITTY BELL : [...] je ne sais rien que mes devoirs de chrétienne.

JOHN BELL : Les savoir pour ne pas les remplir, c'est une profanation.¹⁰⁴

Selon toute vraisemblance, John Bell réduit les lois de la religion à l'obéissance de l'épouse, redéfinissant une nouvelle foi le sacré selon son intérêt.

Il n'est pas le seul, dans la pièce, à détourner le vocabulaire religieux pour défendre un point de vue matérialiste. À la scène 6 de l'acte III, le Lord-Maire parle de « convertir » Chatterton. La faute du héros semble être de ne pas céder à l'impératif de rendement de la nouvelle ère industrielle, comme le suggère la réplique de Beckford quand le jeune homme dit avoir « quelques papiers à brûler » : « Bien, bien, il se corrige de la poésie »¹⁰⁵. L'emploi du verbe *corriger* dévalorise clairement ce qui n'a pas d'utilité concrète. Cette mentalité, qui peut refléter celle de la bourgeoisie possédante émergeant au XIX^e siècle, s'exprime également dans *Stello*, où le maire défend une « ligne honnête et profitable »¹⁰⁶. C'est sans doute pour

⁹⁹ Variante a, p. 1492.

¹⁰⁰ Exode, XXXII, 1-6.

¹⁰¹ *Chatterton*, I, 2, p. 768.

¹⁰² Voir Jeremy Bentham, *Principes de morale et de législation* [1780-1789] ; d'après Philippe Devaux, article « utilitarisme », *Encyclopædia Universalis*, op.cit.

¹⁰³ *Chatterton*, I, 6, p. 775-776.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 776.

¹⁰⁵ *Ibid.*, III, 6, p. 808.

¹⁰⁶ *Stello*, chapitre XVII, p. 546.

dénoncer ce culte de l'utilité que le narrateur attribue plus loin au personnage « l'air bénin d'un évêque »¹⁰⁷, annonçant les reproches du Quaker à John Bell. Marie-Christine Moreau explicite la proximité des deux figures ainsi dépréciées :

La fermeture totale aux valeurs spirituelles et artistiques de Bell, en qui s'incarne l'esprit du libéralisme économique, trouve dans le discours de Beckford sa traduction dans le domaine politique.¹⁰⁸

Lord Talbot présente pourtant le maire comme « le plus honnête homme des trois royaumes », avant son arrivée¹⁰⁹. De même, dans *Stello*, le narrateur reprend ironiquement le point de vue de l'assistance séduite par la verve de Beckford, qui écrase pourtant le poète de son mépris, en le désignant comme un « bienfaisant visiteur »¹¹⁰. De cette façon, le maire apparaît comme le porte-parole de toute la société, ce qui en donne une image très sombre. Une partie de la réception contemporaine du drame confirme d'ailleurs cette idée puisque les personnages que Vigny peint pourtant comme odieux trouvent seuls grâce aux yeux des tenants du régime en place¹¹¹.

Des personnages s'opposent cependant à la loi du profit. Cette dernière instaure même un clivage majeur, entre ceux qui la défendent ou la refusent. Au début de la pièce, on a ainsi vu le Quaker se dresser contre John Bell. Celui-ci tente de minimiser l'attaque en présentant l'ami de sa famille comme « une exception dans la chrétienté »¹¹². Il n'empêche que Kitty Bell valorise le religieux comme garant de valeurs essentielles, à travers la façon dont elle l'interpelle à l'acte II : « vous qui êtes grave et bon, vous qui pensez qu'il y a une âme et un Dieu »¹¹³. Marie-Christine Moreau voit dans le personnage un « homme de Dieu dont la fusion avec l'homme de raison qu'était le Docteur noir traduit aussi chez Vigny le dépassement de l'opposition entre le déçu du catholicisme devenu sceptique et le chrétien exigeant. »¹¹⁴ Elle éclaire ainsi la position complexe de l'auteur qui se détache du christianisme mais craint les effets de sa disparition. Le Quaker fait aussi l'éloge de son amie, qui s'oppose comme lui, quoique moins effrontément, à la dureté de John Bell : dès la première scène, il dit d'elle que « son cœur est simple, pur et véritablement chrétien »¹¹⁵. Là encore, la foi apparaît comme une exception à célébrer. À la scène 5 de l'acte II, la spontanéité avec laquelle, pour soulager la misère de son hôte, Kitty Bell se dépouille de ses bijoux¹¹⁶, qu'elle désignait à sa fille comme des « vanités du monde »¹¹⁷ au tout début de la pièce, montre du reste les effets salutaires que peut avoir le détachement des biens terrestres prôné par le christianisme. François Germain souligne la subversion dont la jeune femme est ainsi porteuse : « Sa pureté angélique a quelque chose de protestataire ; elle révèle en effet

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 548.

¹⁰⁸ Marie-Christine Moreau, *Chatterton et le drame romantique*, Toulouse, CRDP Midi-Pyrénées, 1996, p. 83.

¹⁰⁹ *Chatterton*, III, 4, p. 802.

¹¹⁰ *Stello*, chapitre XVII, p. 546.

¹¹¹ Voir Sophie Vanden Abeele-Marchal, « Le poète, la presse et le pouvoir : l'accueil de *Chatterton* en 1835 », *AAAV* n° 24, 1995, p. 59-77.

¹¹² *Chatterton*, I, 2, p. 767.

¹¹³ *Ibid.*, II, 6, p. 786.

¹¹⁴ M.-C. Moreau, *Chatterton et le drame romantique*, *op.cit.*, p. 122.

¹¹⁵ *Chatterton*, I, 1, p. 764.

¹¹⁶ *Ibid.*, II, 5, p. 791.

¹¹⁷ *Ibid.*, I, 1, p. 763.

une incapacité grave à vivre dans le réel. »¹¹⁸ De même, pour R. C. Dale, Vigny refuse la morale bourgeoise du mélodrame en faisant du héros de la pièce un poète-paria¹¹⁹. Le protagoniste se heurte en effet à la logique pragmatique du Lord-Maire. S'il ne partage pas la foi du Quaker ou de Kitty Bell, il ne manifeste cependant pas l'impiété éhontée de John Bell, comme peut en témoigner la gravité de son « air militaire et ecclésiastique »¹²⁰. Pour Vigny, l'auteur des poèmes de Rowley et d'une satire contre « un prêtre qui a changé de religion pour de l'argent »¹²¹ n'est pas dépourvu de profondeur spirituelle. À la scène 5 de l'acte I, le Quaker explique comment la nature même du poète l'oppose à l'affairisme de la société : « Une âme contemplative est à charge à tous les désœuvrés remuants qui couvrent la terre »¹²².

La catégorie de personnages dont le religieux déprécie de la sorte l'agitation qu'il juge vaine se trouve parfaitement illustrée par les jeunes lords, dont l'irruption, à l'acte II, blesse autant les protagonistes que celles de John Bell à l'acte I et de Beckford à l'acte III. Chatterton déplore en effet leur arrivée en ces termes : « Voir sa dernière retraite envahie, son dernier repos troublé, sa douce obscurité trahie ; voir pénétrer dans sa nuit de si grossières clartés ! Ô supplice ! »¹²³ Il oppose ainsi le tapage de l'univers mondain, qu'évoque l'idée de lumière trop vive, à la profondeur d'une vie intérieure qui n'aspire qu'au calme, comme en témoignent les expressions de l'« obscurité ». Blessant Kitty Bell par des allusions grivoises, les anciens amis de Chatterton se heurtent au Quaker, qui prononce contre eux une imprécation aux accents bibliques : « Que le Ciel confonde à jamais cette race de sauterelles qui s'abat à travers champs, et qu'on appelle les hommes aimables ! »¹²⁴ Cette nouvelle altercation dénonce encore une société qui s'expose à la censure de la morale religieuse. Les affrontements qui scandent ainsi la pièce mettent en évidence deux camps bien distincts : au matérialisme impitoyable de la société s'oppose la profondeur spirituelle de Chatterton, de Kitty Bell et du Quaker qui, de manière significative, sont présentés à la suite dans la page décrivant les « caractères et costumes des rôles principaux » ; Kitty Bell n'est pas évoquée aux côtés de son époux¹²⁵. François Germain parle ainsi d'« une aristocratie du cœur » ; il commente :

Dès lors, l'amour de Chatterton et de Kitty Bell n'est plus une intrigue un peu marginale [...]. Il est la valeur suprême, la règle de vie, qui s'opposent à la grossièreté, à la violence égoïste, à la fureur de dominer.¹²⁶

Le décor de la pièce n'est pas moins signifiant que le système des personnages. Marie-Christine Moreau considère que c'est « de manière très visuelle que la dimension sociale du drame s'impose d'abord à nous. »¹²⁷ Elle affirme de plus que l'espace dramatique représente

¹¹⁸ F. Germain, édition de *Chatterton et Quitte pour la peur*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 17.

¹¹⁹ R. C. Dale, « *Chatterton is the Essential Romantic Drama* », *L'Esprit créateur*, automne 1965, p. 133 sqq.

¹²⁰ *Chatterton*, « Caractères et costumes des rôles principaux », p. 760.

¹²¹ *Ibid.*, « Sur les œuvres de Chatterton », p. 821.

¹²² *Ibid.*, I, 5, p. 772.

¹²³ *Ibid.*, II, 3, p. 783.

¹²⁴ *Ibid.*, II, 4, p. 785.

¹²⁵ Voir *Chatterton*, « Caractères et costumes des rôles principaux », p. 760-761.

¹²⁶ F. Germain, édition de *Chatterton et Quitte pour la peur*, *op.cit.*, p. 16.

¹²⁷ M.-C. Moreau, *Chatterton et le drame romantique*, *op.cit.*, p. 65.

une « contestation fondamentale [...] de la société bourgeoise et de ses valeurs. »¹²⁸ Pour Florence Naugrette, « la "machine" théâtrale sert la satire par le symbole »¹²⁹. Elle explique notamment que l'espace souligne « l'autoritarisme et l'utilitarisme de John Bell, l'homme du rez-de-chaussée, qui possède tout l'espace, jusqu'à la boutique qu'on aperçoit au fond, dans la coulisse, par une découverte. »¹³⁰ Nathalie Buchet-Rogers analyse de plus que l'escalier qui mène à la chambre misérable du poète permet d'opposer les personnages qui le grimpent (Chatterton, Kitty Bell, ses enfants et le Quaker) à ceux qui restent dans l'arrière-boutique ; ce partage distingue selon elle le régime du don, de la charité et de l'appauvrissement du régime capitaliste de l'usure¹³¹. Jean Jourdheuil, qui mit en scène la pièce au théâtre national de Strasbourg en 1976, voit aussi dans l'escalier le signe d'une supériorité spirituelle : « il distingue ceux qui sont autorisés et amenés à le gravir de ceux qui ne se meuvent que dans l'horizontalité prosaïque »¹³².

Le rapport de force entre les deux camps qui émergent ainsi est cependant déséquilibré : il semble en effet que le poète n'ait d'autre alternative que de se compromettre en cédant aux exigences productivistes de la société ou de se supprimer pour préserver son intégrité morale. À la scène 5 de l'acte I, il revendique sa singularité : « la seule science de l'esprit, est-ce la science des nombres ? [...] Dois-je dire à l'inspiration ardente : "Ne viens pas, tu es inutile ?" »¹³³ Ce faisant, le poète révèle aussi que la société ne réserve aucune place à son activité non lucrative. Plus loin dans la pièce, le personnage adopte « avec une ironie frémissante » le langage de la société matérialiste :

Je ne voulais qu'un peu de repos dans cette maison, le temps d'achever de coudre l'une à l'autre quelques pages que je dois ; à peu près comme un menuisier doit à l'ébéniste quelques planches péniblement passées au rabot. – Je suis ouvrier en livres, voilà tout.¹³⁴

Les images employées dénoncent l'obligation d'une production concrète faite au poète, au mépris de la singularité de sa vocation, significativement dévaluée ici. Dans son monologue désespéré, au début de l'acte III, le personnage montre aussi le poids écrasant la société capitaliste en reprenant le langage de l'intérêt :

Chaque minute de recueillement est un vol que tu te fais ; c'est une minute stérile. – Il s'agit bien de l'idée, grand Dieu ! Ce qui rapporte, c'est le mot. Il y a tel mot qui peut aller jusqu'à un shelling ; la pensée n'a pas cours sur la place.¹³⁵

La logique comptable qui condamne toute élévation spirituelle apparaît ainsi proprement scandaleuse. À la scène 5, c'est l'emploi d'un vocabulaire médical qui dénonce une intolérance matérialiste : « tout le monde a raison, excepté les Poètes. La Poésie est une maladie du cerveau. »¹³⁶ Les majuscules attribuées aux mots *Poètes* et *Poésie* dénoncent néanmoins, une fois encore, l'ironie amère du propos. L'auteur emploie un ton similaire dans

¹²⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹²⁹ Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Seuil, 2001, p. 258.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 228.

¹³¹ N. Buchet-Rogers, « L'Or du poète et l'or du financier [...] », *op.cit.*, p. 94.

¹³² Jean Jourdheuil, « L'Escalier de *Chatterton* », in Bernard Masson (dir.), *Le Spectacle romantique, Romantisme* n° 38, 1982, p. 109.

¹³³ *Chatterton*, I, 5, p. 772.

¹³⁴ *Ibid.*, II, 4, p. 788.

¹³⁵ *Ibid.*, III, 1, p. 792.

¹³⁶ *Ibid.*, III, 5, p. 804.

sa préface : citant La Fontaine pour illustrer la nécessité d'allouer un revenu au poète, il demande, à la manière de Beckford à la scène 6 de l'acte III¹³⁷ : « à quoi, s'il vous plaît, *était-il bon* ? »¹³⁸ Il ajoute : « Les beaux vers, il faut dire le mot, sont une marchandise qui ne plaît pas au commun des hommes. »¹³⁹ Le vocabulaire mercantile paraît clairement dévalorisé d'être associé à un goût vulgaire. La cible du préfacier est quasiment explicite à la page précédente quand, après avoir rappelé que la faim peut tuer, il conclut : « J'espère être assez positif. »¹⁴⁰ Au moment où Auguste Comte publie son *Cours de philosophie positive* (de 1830 à 1842), Vigny semble railler comme tristement révélatrice d'une époque sans foi cette prétention de renoncer à la théologie et à la métaphysique au profit des sciences empiriques pour atteindre la connaissance la plus juste. Si Chatterton manie semblablement l'ironie dans la pièce, il semble pourtant véritablement menacé par les lois de la société. S'adressant à son père disparu, dans le monologue qui ouvre l'acte III, il déplore notamment : « J'ai vendu, pour manger, le diamant qui était là, sur cette boîte, comme une étoile sur votre beau front. »¹⁴¹ Ce détail n'est pas anodin : attributs du poète chez Vigny, le « diamant » et l'« étoile » évoquent ici la façon dont les impératifs matériels menacent les facultés artistiques. Plus radical, à la scène 5, Chatterton ne dénonce pas seulement le reproche fait au poète de ne pas produire autant de richesse qu'un artisan ; il dénigre même le commerce des œuvres de l'esprit. Évoquant l'engagement pris auprès de Skirner de lui verser le produit de la vente d'un manuscrit à achever, le poète déclare : « J'ai manqué de respect à mon âme immortelle, je l'ai louée à l'heure et vendue. »¹⁴² Vendre son œuvre équivaut presque, pour le personnage, à vendre son âme. Dans ces conditions, il ne reste plus au poète qu'à se donner la mort pour échapper au pacte quasi diabolique que tente de lui imposer une société dévoyée.

D) ABOUTISSEMENT DE LA CRISE RELIGIEUSE AU XIX^E SIÈCLE

Les sociétés sans foi que n'a de cesse de peindre Vigny reflètent celle où il vit : cherchant à expliquer cette déliquescence, l'écrivain en voit de nombreux signes dans le passé. La décadence de l'empire romain préfigure celle du monde contemporain ; les prémices de la Révolution sont palpables bien avant qu'elle n'ait lieu ; la révolution industrielle en Grande-Bretagne prépare le règne d'une bourgeoisie capitaliste en France. Le Docteur noir opère ce lien entre l'époque des histoires qu'il rapporte et celle de leur narration quand il explique, en employant le présent, pourquoi Kitty Bell lui fit lire la lettre de Chatterton :

¹³⁷ *Ibid.*, III, 6, p. 806.

¹³⁸ *Ibid.*, « Dernière nuit de travail », p. 757.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 756.

¹⁴¹ *Ibid.*, III, 1, p. 795.

¹⁴² *Ibid.*, III, 5, p. 803.

Les médecins jouent à présent dans la société le rôle des prêtres dans le Moyen Âge. Ils reçoivent les confidences des ménages troublés, des parentés bouleversées par les fautes et les passions de famille. L'abbé a cédé la ruelle au docteur, comme si cette société, en devenant matérialiste, avait jugé que la cure de l'âme devait dépendre désormais de celle du corps.¹⁴³

Le personnage explicite lui-même comment il incarne une évolution majeure, sans s'en réjouir. Dès le chapitre II, Stello annonce ce constat, célébrant l'entrée de son ami en disant : « vous qui êtes le médecin des âmes »¹⁴⁴. Mais l'assimilation des figures religieuse et laïque est aussi le fait de personnages dévalorisés. C'est ainsi que Louis XV s'exclame, quand le médecin arrive à Trianon : « Jésus-Dieu ! Docteur »¹⁴⁵. La juxtaposition des termes donne l'impression que la première expression est purement lexicalisée et ne sert qu'à célébrer le secours de la science. C'est ce que confirme un nouveau détournement du vocabulaire sacré par le monarque qui demande, à la page suivante : « Docteur, aidez-la donc à se confesser ! »¹⁴⁶ Dans le troisième récit, c'est le père Chénier qui exprime la même équivalence, dans un discours que le conteur qualifie de « radotage », peut-être parce qu'en plus de faire perdre un temps précieux, il est probablement forcé dans la bouche du vieil aristocrate hostile à la Révolution :

docteur, profession pour laquelle j'ai la plus haute vénération ; car après les médecins de l'âme, qui sont les prêtres et tous les ecclésiastiques généralement parlant, car je ne veux excepter aucun des ordres monastiques, certainement les médecins du corps...¹⁴⁷

Ces passages témoignent à la fois d'une continuité temporelle et d'une ambiguïté du Docteur noir, qui n'est assurément pas un personnage déprécié mais qui représente une déchristianisation dont il peint aussi les blessures.

Cette crainte d'une évolution implacable que Vigny contribue pourtant à illustrer se retrouve dans *Servitude et grandeur militaires*. La troisième nouvelle met en effet en scène l'entrevue de Pie VII et de Bonaparte à Fontainebleau, qui eut lieu en 1804. Le futur empereur tente d'imposer son ascendant en soulignant sans ménagement le déclin de la religion : « Il y a quatre ans seulement, personne n'eût osé parler tout haut du Christ. Qui donc eût parlé du pape, s'il vous plaît ? »¹⁴⁸ À la fin du chapitre, le narrateur prête au pape « une triste pensée sur l'avenir des sociétés chrétiennes » et décrit « une larme qui glissa rapidement sur sa joue livide et desséchée » ; il commente : « Elle me parut le dernier adieu du christianisme mourant qui abandonnait la terre à l'égoïsme et au hasard. »¹⁴⁹ Cette interprétation souligne l'importance de la scène, qui marque le terme d'un processus majeur, dont les conséquences semblent clairement redoutables. Les termes choisis expriment une disparition douloureuse à l'échelle de toute la planète, ce qui accroît la menace d'une perte de cohésion et de sens. Cet épisode n'est pas rappelé quand le capitaine Renaud rapporte l'horreur du massacre du « corps de garde russe », au chapitre VIII, mais on songe pourtant à la nécessité de repères

¹⁴³ *Stello*, chapitre XV, p. 531.

¹⁴⁴ *Ibid.*, chapitre II, p. 498.

¹⁴⁵ *Ibid.*, chapitre IX, p. 515.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 516.

¹⁴⁷ *Ibid.*, chapitre XXII, p. 570.

¹⁴⁸ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre V, p. 784.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 787.

moraux face à la stratégie purement comptable qui fait tenir pour négligeable la mort de soixante soldats et ne s'embarrasse pas de la mort d'un enfant¹⁵⁰.

La conclusion de l'ouvrage revient en revanche sur la crise spirituelle que Vigny peint au fil de ses œuvres, pour la désigner comme le mal du siècle :

Dans le naufrage universel des croyances, quels débris où se puissent rattacher encore les mains généreuses ? Hors l'amour du *bien-être* et du luxe d'un jour, rien ne se voit à la surface de l'abîme. On croirait que l'égoïsme a tout submergé ; ceux même qui cherchent à sauver les âmes et qui plongent avec courage se sentent prêts à être engloutis. Les chefs des partis politiques prennent aujourd'hui le catholicisme comme un mot d'ordre et un drapeau ; mais quelle foi ont-ils dans ses merveilles, et comment suivent-ils sa loi dans leur vie ? – Les artistes le mettent en lumière comme une précieuse médaille, et se plongent dans ses dogmes comme dans une source épique de poésie ; mais combien y en a-t-il qui se mettent à genoux dans l'église qu'ils décorent ? – Beaucoup de philosophes embrassent sa cause et la plaident, comme des avocats généreux celle d'un client pauvre et délaissé ; leurs écrits et leurs paroles aiment à s'empreindre de ses couleurs et de ses formes, leurs livres aiment à s'orner de dorures gothiques, leur travail entier se plaît à faire serpenter, autour de la croix, le labyrinthe habile de leurs arguments ; mais il est rare que cette croix soit à leur côté dans la solitude. – Les hommes de guerre combattent et meurent sans presque se souvenir de Dieu. Notre siècle sait qu'il est ainsi, voudrait être autrement et ne le peut pas.¹⁵¹

La métaphore filée du « naufrage », qui suscite des images de chute et d'engloutissement, traduit une angoisse aiguë, d'autant que la mention des « débris », dans lesquels on peut voir les quelques valeurs essentielles prônées par la religion, laisse peu d'espoirs de préserver une noblesse d'âme à laquelle semble renvoyer l'adjectif *généreux*, pris dans son sens premier. Le passage explicite de plus les conséquences de cette déchristianisation : matérialisme vain, satisfaction des seuls intérêts personnels ; c'est ce que dénoncent maintes œuvres de Vigny. L'adjectif *universel* évoque de surcroît un phénomène incontestable par son ampleur, qu'illustre ensuite une série d'exemples, dans laquelle fait retour l'idée de décoration superficielle, développée dans *Stello* à propos du Père-Lachaise : le catholicisme ne semble plus être ici qu'un ornement du discours.

Il faut cependant noter l'ambiguïté de ce paragraphe puisque Vigny participe du phénomène qu'il déplore : si le christianisme, chez lui, n'est pas tant un ornement qu'un sujet de réflexion et un carcan à mettre en cause, son œuvre, en particulier poétique, contribue néanmoins à l'esthétisation de la religion. La même tension se retrouve dans « L'Orgue », poème inédit du temps de l'auteur, que Fernand Baldensperger propose de dater de 1835 du fait de sa proximité avec cette conclusion, rédigée la même année¹⁵². Le texte est une évocation, semble-t-il mêlée de regret, de la désaffection des églises qui ne suscitent plus qu'un intérêt esthétique. Deux vers peuvent suffire à en rendre compte :

L'étranger n'y vient voir que les lignes du cintre ;
Les tableaux des martyrs n'ont devant eux qu'un peintre¹⁵³.

La conclusion de *Servitude et grandeur militaires* présente clairement ce constat comme douloureux mais aussi comme inévitable et ne milite pas, à la manière des écrivains contre-

¹⁵⁰ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 808-811.

¹⁵¹ *Ibid.*, chapitre X, p. 821-822.

¹⁵² A. Jarry, présentation de « L'Orgue », *Œuvres complètes*, t. I, p. 1169.

¹⁵³ « L'Orgue », v. 5-6, *Fantaisies*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 217.

révolutionnaires ou néocatholiques de l'époque, en faveur d'un retour en force de la foi chrétienne.

L'ambiguïté caractérise aussi « Les Amants de Montmorency » : le dernier vers de ce poème qui s'inspire d'un fait divers survenu en 1829 pour évoquer le suicide d'un jeune couple souligne un oubli mortel :

– Et Dieu ? – Tel est le siècle, ils n'y pensèrent pas.¹⁵⁴

On devine une amertume à constater que l'irréligion résume l'époque toute entière. La mention d'une « bagatelle »¹⁵⁵ laissée à la bonne de l'auberge où se passa l'épisode peut de plus suggérer un intéressement ou une frivolité pitoyables. Mais par ailleurs, les vers 111 et 112 évoquent une

Demande sans réponse ; Énigme inextricable ;
Question sur la mort [...] ¹⁵⁶.

Le poète montre ainsi comment la crise de la foi se justifie également par l'impuissance de la religion à apaiser l'angoisse métaphysique des hommes.

Les dernières pages de *Daphné*, qui reviennent sur le sac de l'archevêché de 1831, condamnent en revanche nettement une incroyance poussée jusqu'à la profanation. C'est notamment ce qui ressort de cette notation : « Les gardes venus pour protéger l'église se prirent à rire et se partagèrent les ornements du lieu saint sans seulement penser qu'ils eussent été saints. »¹⁵⁷ La répétition de l'adjectif *saint* oppose sans ambiguïté l'inconscience des pilliers à une exigence de respect.

II/ BESOIN DE SPIRITUALITÉ

La critique des religions, en particulier du christianisme, ne se fait donc pas chez Vigny sans nuance, sans une conscience angoissée des conséquences d'une disparition de la foi. C'est pourquoi l'auteur souligne aussi dans son œuvre l'importance d'une spiritualité qui entretienne des valeurs essentielles. Georges Bonnefoy affirme que Vigny « passa de l'attaque des formes religieuses et du Christianisme, à la défense de ces mêmes formes, non pour lui-même, mais pour la majorité des hommes. »¹⁵⁸ Une telle évolution ne se dégage cependant pas clairement des œuvres de Vigny qui sont nombreuses, tout au long de sa carrière, à développer une critique religieuse et à en laisser voir les dangers. Il semble donc plus juste de mettre en évidence la mobilité de la pensée de l'écrivain, sa capacité à articuler différents points de vue. C'est ce dont témoigne un passage des carnets, en 1843, où Vigny confronte le panthéisme de Spinoza au christianisme :

¹⁵⁴ « Les Amants de Montmorency », v. 118, *Poèmes antiques et modernes*, p. 105.

¹⁵⁵ *Ibid.*, v. 116.

¹⁵⁶ *Ibid.*, v. 111-112.

¹⁵⁷ *Daphné*, « Fin de "Daphné" », p. 979.

¹⁵⁸ G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 174.

La question [...] serait de savoir si l'on doit [...] partir de la vue générale de l'univers prise d'une planète [...] ou bien si l'on doit se placer au milieu de l'espèce humaine de la terre et considérer la croyance comme *point d'appui de la morale*. [...] le premier point de vue, plus vaste infiniment, est une perspective de la Création qui dépasse les intérêts de la fourmilière humaine, mais aussi qui lui est inutile parce que *le bien et le mal* s'y perdent, s'y noient entièrement.¹⁵⁹

Quand il songe aux « intérêts de la fourmilière humaine », l'écrivain peut défendre la nécessité des religions, tout en interrogeant la possibilité de leur substituer une littérature aux ambitions renouvelées.

A) UTILITÉ DE LA RELIGION

Pour critiquer les cultes et les dogmes, Vigny ne leur reconnaît pas moins un intérêt pragmatique à préserver.

1. UN BESOIN

Même un poème de révolte comme « Le Déluge » nuance l'hostilité qu'il renferme contre le Dieu de la Bible en évoquant une impiété affreuse :

L'Athée, épouvanté de voir Dieu triomphant,
Puisait un jour de vie aux veines d'un enfant¹⁶⁰.

André Jarry commente dans une note la majuscule prêtée au substantif *Athée* : « Dieu triomphe, mais l'homme, si misérable ou méprisable soit-il, trouve encore sa grandeur à tenir tête. »¹⁶¹ On pourrait cependant considérer que le poète dénonce la présomption du personnage à nier Dieu et à mépriser toute éthique. L'horreur domine dans ce tableau qui exprime de façon frappante l'utilité morale de la religion. Cette idée justifie, à la fin de la première lettre de *Daphné*, la position de Libanius, inquiet des luttes sanglantes entre chrétiens et païens :

Si tout le monde fait ainsi, notre trésor va périr, Julien, et tu sais ce que c'est que le trésor de Daphné : c'est l'axe du monde, c'est la sève de la terre, mon ami, c'est l'élixir de vie des hommes, distillé lentement par tous les peuples passés pour les peuples à venir : c'est la morale. Or, il va périr, ce trésor, si nous ne le passons bien conservé à des mains plus sûres que celles des peuples sophistes qui ne savent plus le garder et n'ont plus de prestige où l'envelopper.¹⁶²

¹⁵⁹ *Journal*, p. 1198 (20 juin 1843).

¹⁶⁰ « Le Déluge », v. 215-216, *Poèmes antiques et modernes*, p. 38.

¹⁶¹ A. Jarry, note 2, p. 964.

¹⁶² *Daphné*, première lettre, p. 965.

Le sage ne croit pas que la morale soit donnée par Dieu ; il la conçoit comme l'émanation des « peuples » et des penseurs tels que ceux qui l'entourent mais il estime qu'elle est portée par la foi. Cette dernière apparaît donc comme indispensable pour préserver une valeur supérieure, célébrée par des périphrases métaphoriques enchaînées sur un rythme ternaire. Balzac ne dit guère autre chose en désignant le christianisme, dans l'avant-propos de *La Comédie Humaine*, comme « le plus grand élément d'Ordre Social. »¹⁶³ Vigny est personnellement convaincu de cette idée. C'est pourquoi, en 1854, à l'Académie, il combat le *Devoir* de Jules Simon, dont il résume la thèse dans ses carnets de la façon suivante : « Laissons les *Religions positives* s'éteindre et dépérir en paix et *enseignons*, en nous *passant d'elles*. »¹⁶⁴ Lise Sabourin explique que Vigny s'oppose ainsi à une indifférence religieuse dangereuse : « la religion chrétienne lui semble le fondement de la morale nécessaire au maintien de l'ordre social »¹⁶⁵.

Outre cette fonction morale, Vigny concède de plus à la religion un rôle affectif, réconfortant. C'est ce que montre l'affliction de Stello, au début de *Daphné*, à

voir les frères et les sœurs, enfants de Dieu, errer ainsi dans l'ombre, incertains de tout, ignorants de tant de choses, étrangers à tant de divines pensées, noyés dans de grossières sensations, sevrés des adorations universelles qui devraient les unir en une bienheureuse famille¹⁶⁶.

Cette peinture amène à opérer un distinguo entre Dieu, figure de père cruel abandonnant ses « enfants » à une ignorance douloureuse, et les religions, auxquelles l'emploi du verbe *sevrer* tend à attribuer un rôle maternel. C'est du reste ce que confirme l'association, tout au long de la nouvelle qui suit, des images de l'enfance – du berceau et surtout de l'allaitement – à l'évocation de la foi. On en a rencontré quelques exemples dans les pages où Libanius pointe les illusions de la foi et où Basile rapporte l'enthousiasme pieux du jeune Julien ; citons encore Jean qui reçoit la coupe de la libation à Vénus-Uranie « comme un enfant docile reçoit une jatte de lait apportée par sa nourrice », ou Libanius parlant de « s'attacher la bouche au large sein de Cybèle »¹⁶⁷. De telles expressions soulignent une fonction vitale, une nourriture spirituelle dont la valeur est aussi fortement sentimentale. Au début de l'ouvrage, Stello met également en avant une élévation au-dessus des simples « sensations », une source de solidarité et de bonheur. On comprend donc que Patrick Berthier voie dans *Daphné* un « poème intact du désir de divin inné en l'homme »¹⁶⁸. La conclusion de *Servitude et grandeur militaires* suggère aussi l'importance psychologique de la religion en demandant, avant de décrire le « naufrage universel des croyances », « quel sentiment doit [...] enflammer [le soldat] et peut l'exalter dans nos jours de froideur et de découragement ? »¹⁶⁹ Ce passage souligne cette fois la nécessité de l'enthousiasme.

¹⁶³ H. de Balzac, avant-propos de *La Comédie Humaine*, *op.cit.*, p. 8.

¹⁶⁴ *Papiers académiques*, p. 44 (15 juin 1854).

¹⁶⁵ L. Sabourin, *Alfred de Vigny et l'Académie française*, *op.cit.*, p. 719.

¹⁶⁶ *Daphné*, chapitre I, p. 901.

¹⁶⁷ *Ibid.*, première lettre, p. 930 et 963.

¹⁶⁸ Patrick Berthier, « *Daphné* : aux limites du romanesque ? », in I. Hautbout et M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, *op.cit.*, p. 200.

¹⁶⁹ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre X, p. 821.

Dans « Héléna », Mora célèbre quant à lui la séduction de certaines croyances : évoquant la célébration de Vénus par les anciens, il s'exclame :

Mensonges gracieux, religion charmante
Que rêve encore l'amant auprès de son amante !¹⁷⁰

C'est parce qu'il s'oppose implicitement au christianisme que le paganisme est placé sous le signe du « mensonge » et du « rêve », ce qu'accentue peut-être l'artifice des diérèses. L'idée d'un merveilleux factice mais potentiellement bénéfique s'applique cependant à l'ensemble des religions dans l'esprit de Vigny. Dans *Cinq-Mars*, il illustre même la force que conservent les symboles sacrés pour un personnage irrévérencieux comme Richelieu :

il laissa tomber sa tête sur sa poitrine et ses yeux rencontrèrent la grande croix d'or qu'il portait au cou ; il ne put s'empêcher de se jeter en arrière jusqu'au fond du fauteuil ; mais elle le suivait ; il la prit, et, la considérant avec des regards fixes et dévorants : « Signe terrible ! » dit-il tout bas, « tu me poursuis ! [...] »¹⁷¹

Mais c'est à nouveau dans *Daphné* que l'on trouve les développements les plus explicites sur le sujet : après en avoir démonté le leurre, Libanius affirme finalement la nécessité des symboles religieux pour entretenir une foi indispensable à la perpétuation de la morale – on vient de l'évoquer. Le maître mise en effet, à la manière d'un Chateaubriand¹⁷², sur la ferveur bienfaitrice des Barbares, dotés d'une « simplicité de cœur qui peut croire sincèrement à quelques prodiges et adorer ce que [Julien a] nommé les poupées divines »¹⁷³. Cette périphrase, qui participe de l'isotopie de l'enfance relevée plus haut, montre bien que le personnage ne défend pas la vérité des religions mais l'utilité de leurs représentations. C'est ce que montre – dans un bel accord de la forme et du fond – l'image de la momie, préservée, tel le trésor de la morale, par un cristal conservateur comparé aux « dogmes religieux, avec leurs célestes illusions »¹⁷⁴.

2. UN CHOIX CONTINGENT

Dans ces pages, Libanius fait plus précisément le choix du christianisme, en faisant valoir que « ce dogme sera le seul en vérité qui puisse sauver le trésor de la morale, et ce sera là le cristal neuf orné de symboles nouveaux et préservateurs. »¹⁷⁵ Cette préférence est donc tout à fait conjoncturelle et utilitaire ; elle ne découle en rien d'une supériorité intrinsèque de la religion chrétienne. Laudyce Rétat commente également : « Libanius, en acceptant le changement de symboles pour sauver le spirituel, traite le signe en signe. »¹⁷⁶ Jacques-

¹⁷⁰ « Héléna », *Fantaisies*, *op.cit.*, v. 416-417, p. 182.

¹⁷¹ *Cinq-Mars*, chapitre XII, p. 137.

¹⁷² F.-R. de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, Londres, Deboffe, 1797, 2^e partie, chapitre 37.

¹⁷³ *Daphné*, première lettre, p. 965.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 966.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 967.

¹⁷⁶ L. Rétat, « Variations romantiques autour du stoïcien », in Bernard Yon (dir.), *Prémices et floraison de l'âge classique : mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 463.

Philippe Saint-Gérard remarque, plus largement, que les hommes réunis à Daphné « sont avant tout des platoniciens qui n'acceptent le christianisme que comme un moindre mal. »¹⁷⁷ Paul Bénichou replace cette position dans le contexte du XIX^e siècle, rappelant que « Vigny, comme beaucoup de ses contemporains, semble l'héritier du siècle précédent » : « les Philosophes admettaient pour le service de la morale la religion du peuple, qu'ils pensaient eux-mêmes avoir dépassée. »¹⁷⁸

La conclusion du banquet de Daphné est en effet essentiellement pragmatique et relative, adaptée aux seules masses. L'élite prétend à un tout autre idéal philosophique, toujours exprimé par Libanius :

Ô vous ! âmes choisies, en qui la Destinée a mis dès l'enfance le sentiment du vrai, du bon, du beau et de toutes les perfections que notre intelligence s'épuise à nommer d'appellations célestes pour y faire monter le vulgaire !¹⁷⁹

Cette apostrophe fait écho, de façon à peine voilée, au cours de Victor Cousin, prononcé en 1818 et publié pour la première fois en 1836, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, dans lequel le philosophe expose notamment comment certains hommes d'élite peuvent se détacher des formes extérieures de la religion pour parvenir à un stade philosophique¹⁸⁰. La triade des valeurs essentielles de l'éclectisme, à peine reformulée par Vigny comme pour mieux se l'approprier, apparaît déjà dans le troisième récit de *Servitude et grandeur militaires*, où le capitaine Renaud évoque une quête de sens indépendante de toute confession :

je ne savais à quelle idée me donner désormais. Je vous l'ai dit, j'avais dix-huit ans alors, et je n'avais encore en moi qu'un instinct vague du Vrai, du Bon et du Beau, mais assez obstiné pour m'attacher sans cesse à cette recherche. C'est la seule chose que j'estime en moi.¹⁸¹

Ces grands principes d'un *credo* laïc se retrouvent enfin dans « La Bouteille à la Mer » :

Souvenir éternel ! Gloire à la découverte
Dans l'Homme ou la Nature, égaux en profondeur,
Dans le Juste et le Bien, source à peine entrouverte,
Dans l'Art inépuisable, abîme de Splendeur !¹⁸²

Cette tendance à la désymbolisation est loin d'être marginale au XIX^e siècle : Ballanche y voit une forme de Progrès¹⁸³ ; Michelet, la libération d'« une lourde enveloppe de matière qui entrave le développement de l'idée »¹⁸⁴. Vigny développe explicitement cette pensée dans ses carnets :

Il n'y a qu'une manière de concilier la philosophie avec le catholicisme, ses superstitions et ses pratiques, c'est de faire considérer les symboles chrétiens comme un corps grossier, saisissable aux sens, dont on a enveloppé la pensée spiritualiste et l'idéal de la perfection.¹⁸⁵

¹⁷⁷ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, op.cit., p. 268.

¹⁷⁸ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, op.cit., p. 1176.

¹⁷⁹ *Daphné*, première lettre, p. 964.

¹⁸⁰ Voir F. P. Bowman, *Le Christ des barricades*, op.cit., p. 136-7.

¹⁸¹ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VI, p. 788.

¹⁸² « La Bouteille à la Mer », v. 162-165, *Poèmes antiques et modernes*, p. 158.

¹⁸³ Voir F.-P. Bowman, *Le Christ des barricades*, op.cit., p. 103.

¹⁸⁴ D'après Claude Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1997, p. 75-76.

¹⁸⁵ *Journal*, p. 1226 (1844).

L'empereur Julien lui-même, dans son *Contre Héracléios*, avait engagé la critique des mythes comme voile à destination de la multitude des ignorants ne pouvant recevoir dans leur pureté les enseignements divins¹⁸⁶. Dans la nouvelle de Vigny, le personnage n'accorde qu'une victoire superficielle au christianisme : c'est après avoir offert une libation « Au Dieu préservateur, quel qu'il soit » qu'il ajoute : « Tu l'emportes, Galiléen ! »¹⁸⁷ Il exprime au maximum une foi déiste ; peut-être concède-t-il seulement que la foi garantit la morale, comme l'indique le terme *préservateur* ; il ne prête en tout cas aucune vérité supérieure au christianisme, auquel renvoie sans respect la désignation géographique *Galiléen*.

B) MISSION SPIRITUELLE DU POÈTE

Dans ses carnets, Vigny exprime sa conception des religions comme créations valant d'abord par leur utilité à travers une métaphore qui interpelle : « Les religions sont des œuvres de poésie. Elles élèvent des temples à une idée pour la faire voir de loin, et la conserver dans le trésor de la morale. »¹⁸⁸ Outre l'écho à la conclusion du banquet de *Daphné*, on notera le rapprochement des « religions » et de la « poésie », caractéristique de l'époque romantique, qui assigne à la littérature une fonction spirituelle, selon une logique que résume parfaitement Victor Hugo : « Quand la foi manque aux peuples, il leur faut l'art. À défaut de prophète, le poète. »¹⁸⁹ Vigny adhère en partie à cette idée : ne pouvant souhaiter la destruction des religions ni plaider en faveur d'une restauration du christianisme, il tend en revanche à valoriser les hommes d'exception qui assignent à la littérature une fonction sacrée.

1. UNE HÉTÉRODOXIE SANS NIHILISME

Si Vigny revisite la figure du diable pour dénoncer l'étroitesse du discours religieux, il ne prône pas pour autant une poésie impie et immorale. En disant à Lucifer :

Puisque vous êtes beau, vous êtes bon, sans doute¹⁹⁰,

Éloa souligne le charme du personnage mais fait aussi entendre l'incertitude angoissée à laquelle conduit le brouillage des repères établis. Plus loin, le discours du démon peut mettre en garde contre la perspective d'un dangereux nivellement :

Touche ma main. Bientôt dans un mépris égal

¹⁸⁶ Voir J.-C. Foussard, « Julien philosophe », in René Braun et Jean Richer (dir), *L'Empereur Julien, de l'histoire à la légende (331-1715)*, Paris, Belles lettres, 1978, p. 194-195.

¹⁸⁷ *Daphné*, première lettre, p. 967.

¹⁸⁸ *Journal*, p. 1140 (4 juin 1840).

¹⁸⁹ V. Hugo, note explicative des *Voix intérieures* [1837], cité par P. Bénichou, *Les Mages romantiques, op.cit.*, p. 1265.

¹⁹⁰ « Éloa », v. 619, *Poèmes antiques et modernes*, p. 27.

Se confondront pour nous et le bien et le mal.¹⁹¹

Le recul qu'impose l'excès de cette proposition contribue à justifier la remarque de Max Milner : « Le fait que Vigny sympathise avec Satan n'implique pas qu'il lui donne raison »¹⁹². Dans « Le Mont des Oliviers », le poète dessine d'ailleurs l'absence de principes éthiques comme une source majeure d'angoisse ; dans son long discours, le Christ demande en effet

– Si le Juste et le Bien, si l'Injuste et le Mal
Sont de vils accidents en un cercle fatal,
Ou si de l'univers ils sont les deux grands pôles,
Soutenant Terre et Cieux sur leurs vastes épaules¹⁹³.

La relative proximité des figures de Lucifer et de Jésus dans les poèmes de Vigny met ainsi en avant la révolte du Messie bien plus qu'elle ne célèbre le règne du mal. De plus, le diamant dont le poète fait son attribut ne caractérise pas seulement Satan mais aussi Éloa :

Ainsi le diamant luit au milieu des ombres.¹⁹⁴

De façon traditionnelle, l'opposition de l'obscurité et de la clarté figure ici une dichotomie axiologique qui place le symbole de la poésie du côté du bien. Si Vigny remet en cause l'éthique et l'esthétique figées de la littérature sacrée, il ne prend donc pas le parti inverse d'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 déstabilise. »¹⁹⁵

La mise en scène de Milton lisant des extraits de son *Paradis perdu*, au chapitre XX de *Cinq-Mars*, éclaire comment Vigny entend refonder une littérature qui persiste à élever l'homme. L'audace du poète anglais suscite en effet les protestations d'un public inféodé aux « scrupules religieux » et au « faux goût »¹⁹⁶, mais Descartes célèbre la profondeur spirituelle de l'œuvre : « j'y vois le Dieu dont j'ai trouvé l'image innée dans mon cœur. »¹⁹⁷ On peut ici voir une justification de la démarche de Vigny lui-même, dont la poésie, quoiqu'hétérodoxe, revêt une dimension sacrée en éclairant l'homme sur sa condition et les moyens d'y trouver une grandeur.

2. LE SACERDOCE ROMANTIQUE DU POÈTE

C'est Chatterton, dans l'œuvre de Vigny, qui affirme le plus nettement le caractère religieux de la mission du poète. Au chapitre XVII de *Stello*, le personnage développe une vaste métaphore – reprise dans la pièce de 1835 – qui répond à la question de Beckford sur les devoirs du citoyen en faisant de l'Angleterre « un vaisseau » dirigé par les hommes de

¹⁹¹ *Ibid.*, v. 741-742, p. 30.

¹⁹² M. Milner, *Le Diable dans la littérature française, op.cit.*, tome I, p. 387.

¹⁹³ « Le Mont des Oliviers », v. 113-116, *Les Destinées*, p. 152.

¹⁹⁴ « Éloa », *op.cit.*, v. 635, p. 27.

¹⁹⁵ M. Cambien, « Alfred de Vigny dans le texte », *op.cit.*, p. 375.

¹⁹⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 235.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 236.

pouvoir et manœuvré par le reste de « l'équipage »¹⁹⁸. Alors que cette hiérarchie semble conforter le Lord-Maire dans son mépris de l'inutilité des artistes et des penseurs, Chatterton, après avoir laissé son interlocuteur savourer sa prétendue supériorité, l'écrase par une conclusion dont rien, dans l'humilité affectée auparavant, n'annonçait la hauteur : « Le poète cherche aux étoiles quelle route nous montre le doigt du Seigneur »¹⁹⁹. Les réactions qui suivent sont importantes pour interpréter cette déclaration. Le Docteur noir rapporte : « Je me levai et courus malgré moi lui serrer la main. Je me sentais du penchant pour cette jeune tête montée, exaltée, et en extase comme est toujours la vôtre. »²⁰⁰ Le conteur conserve la distance qui le caractérise face à ce qu'il considère comme l'expression d'un idéal plus que d'une réalité, mais il valorise clairement la force du propos. Il reprend d'ailleurs une métaphore maritime pour exprimer l'ascendant de Chénier, au chapitre XXVIII :

Comme il arrive que, sur un navire menacé de naufrage, l'équipage se presse spontanément autour de l'homme qu'on sait le plus puissant en génie et en fermeté, les prisonniers s'étaient d'eux-mêmes groupés autour de ce jeune homme.²⁰¹

Beckford, lui, dénigre la réplique de Chatterton comme le fruit de l'«[i]magination »²⁰². Stello imagine de rebondir sur ce mot en citant *Polyeucte* : « *Imaginations ! Célestes vérités !* »²⁰³ Le héros de Corneille oppose la deuxième expression à son épouse qui l'incite à sauver sa vie en se détournant de la religion chrétienne. À travers cette référence, Stello affirme donc la valeur sacrée de la poésie à ses yeux. On ne s'étonne guère dans ce contexte qu'il imagine Kitty Bell, au chapitre XVI, enseignant des poèmes de Chatterton « à [ses] enfants avec leur prière du soir »²⁰⁴. Dans le drame tiré de cette nouvelle, le poète anglais célèbre sa vocation avec encore plus d'assurance, puisque le verbe *chercher*, qui introduisait une interrogation, cède la place au verbe *lire* : « Il lit dans les astres la route que nous montre le doigt du Seigneur. »²⁰⁵

Cette réplique résume toute la foi du romantisme dans la mission de la littérature, au-delà des réponses que celle-ci apporte aux souffrances et aux limites de la condition humaine. C'est bien sûr Hugo qu'anime le plus profondément la conviction d'une fonction proprement sacrée de l'écrivain. L'article qu'il rédige dans *Le Réveil* en 1822, sur les premiers *Poèmes* de son aîné et alors ami, en témoigne déjà :

Honneur aux poètes qui comprennent ainsi l'étendue de leur devoir et la hauteur de leur mission, qui savent user, pour le bonheur des peuples, de la littérature, cette voix puissante au moyen de laquelle un individu parle à une société !²⁰⁶

En 1824, la préface des *Odes* précise la nécessité de la poésie après le siècle des Lumières :

¹⁹⁸ *Stello*, chapitre XVII, p. 546.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 547.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, chapitre XXVIII, p. 601.

²⁰² *Ibid.*, chapitre XVII, p. 547.

²⁰³ *Ibid.* Voir Pierre Corneille, *Polyeucte* [1643], IV, 3, v. 1285, éd. Patrick Dandrey, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 1996, p. 116.

²⁰⁴ *Stello*, chapitre XVI, p. 536.

²⁰⁵ *Chatterton*, III, 6, p. 807.

²⁰⁶ V. Hugo, « *Poèmes*. Héléna, la Fille de Jephté, le Somnambule, le Bal, la Prison, le Malheur, etc. » [*Le Réveil*, 25 septembre 1822], *Œuvres complètes II*, éd. Jean Massin, Paris, le Club français du livre, 1967, p. 41.

C'est surtout à réparer le mal fait par les sophistes que doit s'attacher aujourd'hui le poète. Il doit marcher devant les peuples comme une lumière et leur montrer le chemin. Il doit les ramener à tous les grands principes d'ordre, de morale et d'honneur ; et pour que sa puissance leur soit douce, il faut que toutes les fibres du cœur humain vibrent sous ses doigts comme les cordes d'une lyre. Il ne sera jamais l'écho d'une autre parole, si ce n'est celle de Dieu.²⁰⁷

Hugo ne fera pas entendre longtemps ces accents ultras mais célèbrera toujours la haute mission du poète, « révélateur de choses obscures, créateur d'horizons nouveaux, conseiller de justice et directeur de conscience des nations »²⁰⁸. Paul Bénichou livre un relevé éclairant des expressions qui portent cette idée dans toute l'œuvre de l'auteur :

Le génie inspiré d'en haut qui guide les hommes s'appelle bien chez lui Poète, mais aussi « voyant », « prêtre », « pontife », « prophète », « mage », « célébateur », « révélateur », toutes désignations qui évoquent sa familiarité avec le surnaturel et le sacré ; aussi « penseur », « rêveur », « songeur », « sage », en tant qu'il exerce la pensée à la plus haute puissance ; « marcheur », « chercheur », « plongeur », « trouveur » ; signes d'audace et de quête inlassable ; enfin « apôtre », « missionnaire », « rédempteur », « libérateur », par référence à sa fonction bénéfique à l'égard de l'humanité.²⁰⁹

Au premier rang des textes qui glorifient cette figure aux multiples visages, on trouve « Fonction du poète », au seuil des *Rayons et les Ombres* en 1839 :

Peuples ! écoutez le poète !
Écoutez le rêveur sacré !
Dans votre nuit, sans lui complète,
Lui seul a le front éclairé.
[...]
Dieu parle à voix basse à son âme
[...]
Il rayonne ! il jette sa flamme
Sur l'éternelle vérité !
Il la fait resplendir pour l'âme
D'une merveilleuse clarté.²¹⁰

Dans *Les Contemplations*, en 1856, « Les Mages » réitèrent l'idée que le « Poète enseigne des vérités divines à l'usage des hommes »²¹¹ :

Ils sont le vrai, le saint, le juste,
Apparaissant à nos barreaux.
[...]
Ils nous font espérer un peu ;
[...]
Ils émiettent aux âmes Dieu !²¹²

Cette forme de complicité entre le poète et Dieu ne s'exprime qu'exceptionnellement dans l'œuvre de Vigny, sans compter que, dans *Chatterton*, elle contredit le manque de foi du

²⁰⁷ V. Hugo, préface de 1824 aux *Odes, Odes et Ballades*, *op.cit.*, p. 32.

²⁰⁸ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1432.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 1431-1432.

²¹⁰ V. Hugo, « Fonction du poète », v. 276-300, *Les Rayons et les Ombres*, *op.cit.*, p. 249.

²¹¹ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1460.

²¹² V. Hugo, « Les Mages », v. 333-340, *Les Contemplations* [1856], éd. Ludmila Charles-Wurtz, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche classique », 2002, p. 490.

héros. De surcroît, la préface du drame est passablement ambiguë quand l'auteur proclame l'ambition prophétique des écrivains de sa génération. Il écrit d'abord avoir composé son ouvrage « dans un recueillement aussi saint que la prière »²¹³. Très rapidement, il exprime pourtant un doute : « je me demande [...] s'il sera écouté des hommes. – Mon âme s'effraie pour eux en considérant combien il faut de temps à la plus simple idée d'un seul pour pénétrer dans le cœur de tous. »²¹⁴ L'auteur pointe ainsi la difficulté d'une prédication en même temps qu'il en exprime l'ambition : revenant sur *Stello*, il évoque la mission sacrée d'« attendri[r] » les « cœurs », de lutter contre l'« endurcissement » mais déplore l'échec du livre et conclut : « Il fallait Dieu lui-même pour ce prodige. »²¹⁵ L'écrivain s'adresse ensuite directement à Dieu, se présentant – selon un schéma traditionnel – comme un prophète dont les hommes ne suivent pas les divins décrets : « Mais la cause, ô grand Dieu ! la cause pendante à votre tribunal, il n'y ont plus pensé ! »²¹⁶ Le texte devient ensuite ambigu : l'auteur continue d'employer la cinquième personne, qui devrait logiquement, alors qu'aucun autre interlocuteur potentiel n'a été interpellé ni même évoqué, toujours renvoyer à Dieu ; le propos semble pourtant s'adresser au public qui n'écoute pas, comme tend à l'explicitier un emprunt à Racine :

*Auras-tu donc toujours des yeux pour ne pas voir,
Jérusalem !*²¹⁷

En reprenant les paroles du prêtre Joad, qui rappellent celles du Christ déplorant l'aveuglement des hommes en citant le prophète Isaïe²¹⁸, Vigny semble se poser de façon évidente en élu de Dieu, confronté à l'incompréhension d'une foule dont il se démarque. Ce n'est pourtant pas ce qui ressort d'un examen attentif du passage. Il n'est en effet pas anodin que Vigny cite *Athalie* avec quelque inexactitude, écrivant « Jérusalem ! » au lieu de « Peuple ingrat ? ». Certes, le toponyme peut renvoyer à l'aveuglement d'Israël, mis en cause dans le livre d'Isaïe²¹⁹ ; les mots de Racine auraient cependant interpellé plus efficacement la « nation »²²⁰ qu'évoque par ailleurs Vigny. Pour expliquer cette transformation – si l'on ne se contente pas de l'imputer à un défaut de mémoire – il convient de ne pas négliger l'emploi étonnant de la cinquième personne dans le paragraphe et d'observer que celui-ci peut se lire comme une invective contre Dieu, ce que ne permet pas l'apostrophe de Joad mais que rend possible le changement opéré par Vigny, si l'on songe à la « Jérusalem » céleste, « ville sainte » venue du ciel, promise par l'Apocalypse²²¹. Les reproches formulés dans les lignes qui précèdent ne s'appliquent d'ailleurs pas si mal au Dieu vignyen, indifférent et cruel : « Vous ne cessez de vanter l'intelligence, et vous tuez les plus intelligents. [...] vous ne savez pas ce que c'est qu'un Poète, et vous n'y pensez pas. »²²² Ainsi, dans ces lignes, l'auteur

²¹³ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 749.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 750.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.* Voir J. Racine, *Athalie*, *op.cit.*, I, 1, v. 106-107, p. 414.

²¹⁸ Voir Matthieu, XIII, 13-14 : « en voyant ils ne voient point, [...] en écoutant ils n'entendent, ni ne comprennent point. Et la prophétie d'Isaïe s'accomplit en eux, lorsqu'il dit : Vous écouterez de vos oreilles, et vous n'entendrez point ; vous regarderez de vos yeux et vous ne verrez point. » Le Christ cite Isaïe, VI, 9-10.

²¹⁹ Isaïe, XLII, 18-25.

²²⁰ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 750.

²²¹ Apocalypse, XXI, 2.

²²² *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 750.

apparaît paradoxalement comme un prophète ou un Christ tenté de reprocher à Dieu les difficultés de sa mission. Cette tension n'étonne cependant guère de la part d'un écrivain dont la réflexion religieuse ne ménage pas les nuances.

Dans les dernières pages de la préface, Vigny réitère ses craintes quant au succès de ses ambitions : « Puisse cette forme ne pas être renversée par l'assemblée qui la jugera dans six mois ! »²²³ Il n'est pas inutile de souligner, après ce qu'a révélé le début du texte, que le subjonctif n'exprime pas ici une prière mais seulement un souhait mâtiné d'angoisse. Et si l'auteur formule finalement un *credo*, celui-ci est de nature laïque et concerne la littérature : « mais je crois trop pour craindre beaucoup. – Je crois surtout à l'avenir et au besoin universel de choses sérieuses »²²⁴. Outre qu'il n'en appelle plus à Dieu, l'auteur adopte le ton modeste de la confiance, qui tranche avec ce qu'envisageait une esquisse : « J'ai foi en vous, ô mon peuple ; ma nation assemblée vous m'entendrez. »²²⁵ Outre que la déclaration fait entendre des accents prophétiques, à travers l'emploi du terme *foi* et la flexion du second verbe au futur, elle est aussi plus lyrique, par la charge affective que l'on sent dans l'apostrophe, et plus solennelle, du fait de la construction en chiasme. Elle permet ainsi de mesurer la réserve du texte définitif.

3. L'EXCEPTION POÉTIQUE

Malgré tout, Vigny valorise, en accord avec son époque, les hommes exceptionnels qui contrarient la médiocrité de la société en se consacrant aux œuvres de l'esprit.

a) LE POÈTE-PARIA

Dans le premier chapitre de *Servitude et grandeur militaires*, l'auteur-narrateur évoque ses « nuit[s] de travail » en présentant son entrée en littérature comme une échappatoire au quotidien des soldats :

ce fut alors pour moi une nécessité que de me dérober, dans les nuits, au tumulte fatigant et vain des journées militaires : de ces nuits, où j'agrandis en silence ce que j'avais reçu de savoir de nos études tumultueuses et publiques, sortirent mes poèmes et mes livres²²⁶.

Les oppositions de la nuit et du jour, du calme et de l'agitation, valorisent l'isolement de l'écrivain. De même, au début de *Stello*, malgré l'ironie qui accompagne l'idée d'élection du poète²²⁷, le héros éponyme est préféré, dans sa sensibilité malade, au commun des hommes, dont la vigueur ne semble qu'une manifestation de grossièreté : le narrateur évoque en effet

²²³ *Ibid.*, p. 758.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ « Esquisses concernant *Chatterton* », *L'Atelier du dramaturge, Œuvres complètes*, t. I., p. 863.

²²⁶ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I, p. 789.

²²⁷ Voir notre chapitre 2, p. 103-104.

des « douleurs nerveuses auxquelles ne croient jamais les hommes robustes et rubiconds dont les rues sont pleines »²²⁸.

L'histoire de Chatterton pousse à l'extrême ce grandissement de l'exception : l'exclusion du poète d'une société infâme doit s'entendre, à rebours, comme un signe de supériorité. On reconnaît là le « mythe du poète malheureux » sur l'histoire duquel Pascal Brissette fournit un éclairage précieux :

d'abord diffus entre 1770 et 1830, puis consacré avec Vigny et son roman *Stello* (1833), [ce] mythe [est] voué à se transformer ultérieurement, avec Baudelaire et Verlaine, en mythe du poète maudit²²⁹.

Avant cela, il est préparé par

une multitude de discours où s'opèrent déjà les connexions topiques entre les formes diverses du malheur intellectuel (maladie, misère, persécution) et celles, diverses aussi, de leur valorisation (sagesse, vertu, sensibilité, génie, etc.)²³⁰.

La fin du XVIII^e siècle constitue un moment charnière parce que se développent alors pour les écrivains les possibilités de reconnaissance littéraire mais pas institutionnelle ni matérielle. C'est de plus l'époque des Rousseau, Gilbert et Chénier, cas frappants qui offrent des visages concrets à l'alliance du talent et du malheur. Les représentations littéraires de ces figures et d'autres du même type peuvent alors fleurir sous la Restauration et au-delà²³¹. Paul Bénichou atteste que « [d]ans le romantisme de toute inspiration, le malheur des poètes, comme fait constitutif de leur état, est un article de foi indiscuté »²³², tout en rattachant plus précisément le « réquisitoire de la Poésie contre la Société, de l'Idéal contre le Réel » que fait entendre *Chatterton* à « l'esprit des Jeunes France contemporains »²³³. L'axiologie qui s'établit alors nourrit en profondeur le drame romantique, aux antipodes de la tragédie grecque : comme le résume Anne Ubersfeld, dans la première moitié du XIX^e siècle, « c'est le héros qui est valorisé dans son échec même, [...] en face d'un monde à qui est progressivement déniée toute valeur. »²³⁴

Dans la pièce de Vigny, le Quaker explicite le regard positif qu'appelle la singularité de l'artiste en rangeant Chatterton parmi les

âmes jeunes, ardentes et toutes neuves à la vie, éprises de l'amour du juste et du beau, et venant dans le monde pour y rencontrer, à chaque pas, toutes les iniquités et toutes les laideurs d'une société mal construite.²³⁵

L'accumulation des épithètes caractérisant l'enthousiasme des esprits vertueux crée une impression d'élan que vient significativement arrêter l'expression redoublée des déceptions infligées par la société. La désignation des jeunes gens par la synecdoque des « âmes », suivie

²²⁸ *Stello*, chapitre I, p. 498.

²²⁹ Pascal Brissette, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *CONTEXTES*, mai 2008, <http://contextes.revues.org/index1392.html>, § 10.

²³⁰ *Ibid.*, § 41.

²³¹ Voir notamment J.-L. Diaz, *L'Écrivain imaginaire* :
Champion, 2007, p. 291-345 en particulier.

²³² P. Bénichou, *Les Mages romantiques, op.cit.*, p. 1267.

²³³ *Ibid.*, p. 1130.

²³⁴ Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993, p. 25.

²³⁵ *Chatterton*, II, 5, p. 790.

par l'expression « venir dans le monde », qui évoque la naissance, peut de plus renvoyer au problème de l'incarnation et assimiler les poètes à des êtres célestes impropres aux pesanteurs de la vie terrestre. C'est ce qui apparaît encore plus clairement dans la lettre de Chatterton à Kitty Bell, au chapitre XV de *Stello* :

*J'ai tenté leurs travaux exacts, et je n'ai pu les accomplir ; j'étais semblable à un homme qui passe du grand jour à une caverne obscure, chaque pas que je faisais était trop grand, et je tombais. Ils en ont conclu que je ne savais pas marcher. Ils m'ont déclaré incapable de choses utiles ; j'ai dit : « Vous avez raison », et je me suis retiré.*²³⁶

Le passage renvoie presque explicitement au mythe de la caverne de Platon, d'ailleurs cité à la fin de l'ouvrage : le héros se compare à l'homme du livre VII de la *République*, qui après avoir contemplé la clarté supérieure des idées se réaccoutume difficilement à l'obscurité de la caverne à laquelle se résumait auparavant son existence et y est mal accueilli par ses anciens camarades²³⁷. Cette inadaptation d'un être supérieur au monde terrestre constitue également toute la leçon du célèbre « Albatros » de Baudelaire :

Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.²³⁸

b) LES HOMMES SUPÉRIEURS DE *CINQ-MARS*

Cinq-Mars n'est pas consacré aux poètes-parias. Néanmoins, plusieurs auteurs y occupent une place à part, qui les valorise. Alphonse Bouvet souligne l'importance, « en face ou à côté des ambitieux de tous ordres et de ceux qui détiennent le pouvoir, les honneurs et l'argent », des « hommes de retraite et de pensée », « humbles figurants en apparence [...] mais juges sévères et seuls clairvoyants du monde de vanité qui les entoure. »²³⁹ De fait, ce sont deux écrivains, Corneille et Milton, qui tirent les leçons politiques du roman, dans le dernier chapitre. Au poète anglais qui s'interroge sur le sens de l'action de Richelieu, le dramaturge français répond notamment :

Ne le cherchez pas si loin [...] ; il n'a voulu que régner jusqu'à la fin de sa vie. Il a travaillé pour le moment, et non pour l'avenir ; il a continué l'œuvre de Louis XI, et ni l'un ni l'autre n'ont su ce qu'ils faisaient.²⁴⁰

Le contraste est clair entre la courte vue de l'homme politique, mû par des intérêts égoïstes, et l'analyse de l'homme de pensée qui envisage les événements en regardant le passé et « l'avenir ». Le fait que les écrivains aient le dernier mot dans cette œuvre illustre, selon Pierre Laforgue, qu'ils « sont seuls à détenir la vérité des choses et finissent par avoir raison »²⁴¹. Il interprète dans la même perspective le chapitre XX (« La lecture »), où le

²³⁶ *Stello*, chapitre XV, p. 534.

²³⁷ Platon, *La République* [IV^e siècle avant J.-C.], livre VII, éd. Robert Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 275.

²³⁸ C. Baudelaire, « L'Albatros », v. 15-16, *Les Fleurs du Mal*, op.cit., p. 54.

²³⁹ A. Bouvet, notice sur *Cinq-Mars*, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1311.

²⁴⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 336.

²⁴¹ P. Laforgue, *1830. Romantisme et histoire*, Eurédit, 2001, p. 197.

narrateur semble prendre parti pour les poètes contre la médiocrité des conjurés. Cette analyse rejoint celle de Claudie Bernard, remarquant comment « la maison de Marion de Lorme, qui isole la politique au sous-sol et la déclamation au salon, accueille aussi un tiers élément » : les représentants des genres principaux de l'époque, qui « s'opposent et à l'idéalisme jargonnant des coterie précieuses, et à l'engagement contingent des ligues partisans. »²⁴² La commentatrice conclut : « Dans le mythe vignyen, ces Poètes devraient assumer la fonction autrefois dévolue aux nobles, d'intermédiaires entre le bas peuple et l'État. »²⁴³ Cette interprétation est encouragée par l'épigraphe du chapitre, empruntée à Lamennais à l'instar de Victor Hugo qui cite le philosophe chrétien dans ses *Odes* en 1822 :

*Les circonstances dévoilent pour ainsi dire la royauté du génie, dernière ressource des peuples éteints. Les grands écrivains... ces rois qui n'en ont pas le nom, mais qui règnent véritablement par la force du caractère et la grandeur des pensées, sont élus par les événements auxquels ils doivent commander. Sans ancêtres et sans postérité, seuls de leur race, leur mission remplie, ils disparaissent, en laissant à l'avenir des ordres qu'il exécutera fidèlement.*²⁴⁴

Vigny transforme le texte d'origine en restreignant l'acception de *génie*, assimilé au grand écrivain. La littérature – telle que la conçoivent les plus grands auteurs – émerge ainsi comme une valeur essentielle, ce qui auréole le roman lui-même. La citation annonce du reste la célébration de « L'Esprit pur » et du poète détaché de ses « ancêtres et sans postérité » mais « laissant à l'avenir » un testament spirituel.

C'est principalement Milton que ce chapitre XX met à l'honneur, notamment en montrant la nouveauté de son œuvre à travers les réactions hostiles qu'elle suscite auprès d'un auditoire de cuistres. La description du poète lisant ses vers dessine de plus une figure proprement sacrée :

Sa voix, d'abord étouffée, s'épura par le cours même de son harmonieux récit ; le souffle de l'inspiration poétique l'enleva bientôt à lui-même, et son regard, élevé au ciel, devint sublime comme celui du jeune évangéliste qu'inventa Raphaël, car la lumière s'y réfléchissait encore.²⁴⁵

Alors même que l'indignation du public atteint son comble, l'auteur anglais ne s'en avise même pas, détaché qu'il est du monde grâce à une création poétique dont on voit ainsi le pouvoir d'élévation : « il était tout entier absorbé par la hauteur de ses pensées ; son génie n'avait plus rien de commun avec la terre dans ce moment »²⁴⁶. Si la désapprobation l'emporte et souligne la supériorité de l'artiste au-dessus de la foule, quelques esprits éclairés saluent cependant la prestation de l'auteur du *Paradis perdu*.

Parmi eux, Descartes, dans lequel Vigny semble se projeter en partie lui-même. Le philosophe manie en effet, à l'inverse du clan précieux, le « langage simple de l'homme supérieur » et porte l'épée en disant : « j'aime la profession des armes, parce qu'elle soutient l'âme dans une région d'idées nobles par le sentiment continu du sacrifice de la vie »²⁴⁷.

²⁴² C. Bernard, *Le Passé recomposé*, op.cit., p. 219.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 229 ; voir la note 4 d'Alphonse Bouvet, p. 1379.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 233.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 235-236.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 236.

L'auteur de *Cinq-Mars* semble ainsi livrer quelques touches d'un autoportrait, éclaté dans les représentations de penseurs qui émaillent son roman. C'est déjà ce qui ressort, au début du chapitre XVI, de la lecture du philosophe français par de Thou qui, « déjà levé, examinait avec attention les œuvres nouvelles de Descartes et de Grotius ; il écrivait, sur son genou, ses notes sur ces livres de philosophie et de politique qui faisaient alors le sujet de toutes les conversations »²⁴⁸. Cette scène valorise le penseur au travail et, à travers lui, la nourriture intellectuelle qu'apportent les livres, envisagés avec beaucoup plus de soin par de Thou que dans de simples « conversations » mondaines. Une citation des *Caractères* de La Bruyère, en exergue du chapitre, appelle à célébrer cette retraite studieuse de l'homme de pensée, qui trouve assez de ressources dans sa vie intérieure pour ne pas chercher les honneurs du monde :

Il faut, en France, beaucoup de fermeté et une grande étendue d'esprit pour se passer des charges et des emplois, et consentir ainsi à demeurer chez soi à ne rien faire. Personne, presque, n'a assez de mérite pour jouer ce rôle avec dignité, ni assez de fonds pour remplir le vide du temps, sans ce que le vulgaire appelle les affaires.

Il ne manque cependant à l'oisiveté du sage qu'un meilleur nom, et que méditer, parler, lire et être tranquille, s'appelât travailler.

Après la peinture du personnage en pleine réflexion, quelques lignes plus précisément consacrées à la lecture des *Méditations métaphysiques* (parues en 1641) mettent en avant la façon dont la pensée humaine peut s'approcher du divin dans un authentique élan, soutenu par la raison :

Souvent, dans son enthousiasme, il frappait sur le livre en jetant des cris d'admiration ; quelquefois il prenait une sphère placée près de lui, et, la tournant longtemps sous ses doigts, s'enfonçait dans les plus profondes rêveries de la science ; puis, conduit par leur profondeur à une élévation plus grande, se jetait à genoux tout à coup devant le crucifix placé sur la cheminée, parce qu'aux bornes de l'esprit humain il avait rencontré Dieu.

La longueur de la phrase permet de dessiner un cheminement qui met en valeur la force de l'œuvre philosophique : celle-ci est à l'origine d'une révélation religieuse qui ne contredit pas les réflexions de l'esprit mais en découle.

c) CONTRE-MODÈLES D'ÉCRIVAINS

D'autres figures d'écrivains, chez Vigny, constituent des contre-modèles qui font d'autant mieux ressortir l'exception des esprits supérieurs. Avant de rapporter la lecture du *Paradis perdu* par Milton, le chapitre XX de *Cinq-Mars* met ainsi en scène une coterie précieuse entourant Scudéry qui, d'un « air fanfaron et pédantesque »²⁴⁹, déroule la carte du Tendre. Les propos du personnage suffisent presque à le desservir :

²⁴⁸ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 183.

²⁴⁹ *Ibid.*, chapitre XX, p. 231.

ce n'est qu'un simple enjouement de l'esprit, pour plaire à notre petite *cabale* littéraire. Cependant, comme il y a d'étranges personnes par le monde, j'appréhende que tous ceux qui la verront n'aient pas l'esprit assez bien tourné pour l'entendre.²⁵⁰

Cette présentation dénonce une création futile, à l'artificialité vaine, ne s'adressant qu'à un public restreint ; elle s'oppose en tous points à la citation liminaire de Lamennais. La confrontation avec Milton, malgré l'échec apparent de sa prestation, va en fait confirmer la médiocrité de l'homme de lettres français. Auparavant, Vigny se contente de reproduire un ridicule qui se dénonce lui-même, en faisant entendre l'admiration de l'auditoire et la satisfaction de l'auteur, agrémentées de quelques échantillons du lexique précieux. L'idée d'« enjouement » exprimée par Scudéry est également formulée, dans *Chatterton*, par Lord Lauderdale qui croit adresser un compliment au poète en lui disant : « vos vers m'ont fort diverti. »²⁵¹ La réaction de l'intéressé, qui répète le participe avec surprise, montre que cette réplique est à ranger parmi les multiples maladroites commises par les gentilshommes ; Chatterton se fait une plus haute idée de son œuvre. La relégation de la poésie au rang de divertissement est du reste un moyen courant de la déprécier. Au chapitre XXXIV de *Stello*, Saint-Just s'étonne ainsi que Marie-Joseph Chénier « s'amuse »²⁵² à écrire. Robespierre renchérit ensuite en disant au frère d'André : « toi, tu as été un guerrier, tu es un législateur, et, quand tu ne sais que faire, poète. »²⁵³ Son interlocuteur protestant être d'abord poète, le président de la Convention commente alors : « tu es trop modeste, tu refuses deux couronnes de laurier pour une couronne de roses-pompons. »²⁵⁴ Outre l'antithèse qui sous-tend cette conclusion, le choix de l'image appliquée à la poésie dit assez la fonction futile d'ornement que lui reconnaît seulement l'homme politique. Lord Beckford est cependant plus méprisant, dans le roman comme dans la pièce, se réclamant d'un auteur controversé pour dénigrer la poésie de la façon la plus vulgaire :

j'ai retenu ceci de Ben Johnson, et je vous le donne comme certain, savoir : que la plus belle Muse du monde ne peut suffire à nourrir son homme, et qu'il faut avoir ces demoiselles-là pour maîtresses, mais jamais pour femmes.²⁵⁵

L'impératif matérialiste de subsistance et la trivialité irrespectueuse de l'image choquent et ne font que condamner le locuteur. De même, la définition que le personnage livre de la poésie permet de résumer tout ce que cette dernière n'est pas pour Vigny : « une étude de style assez intéressante à observer, et faite quelquefois par des gens d'esprit ; mais qui la prend au sérieux ? quelque sot ! »²⁵⁶

Cette conception se justifie pourtant quand on considère l'usage qu'a fait le Lord-Maire des ornements de la langue peu auparavant :

Ici l'élégant M. Beckford ne put s'empêcher de regarder autour de lui, pour lire dans les yeux des personnes qui l'entouraient la satisfaction excitée par la facilité de son élocution et la fraîcheur de ses images.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Chatterton*, II, 3, p. 782.

²⁵² *Stello*, chapitre XXXIV, p. 622.

²⁵³ *Ibid.*, p. 623.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 547.

²⁵⁶ *Ibid.*

Les affaires mûrissant dans l'automne de sa vie parurent faire [...] une impression aussi profonde que celle que produisent à notre tribune de l'an 1832 les discours des bons petits vieux généraux *del signor Buonaparte*, lorsqu'ils nous demandent, en phrases de collègue et d'*humanités*, nos enfants et nos petits-enfants pour en faire de grands corps d'armée²⁵⁷.

Le commentaire du Docteur noir dénonce clairement l'usage d'une rhétorique convenue à des fins néfastes ; l'exemple d'une éloquence parlementaire qui instrumentalise des formules en apparence bénignes pour obtenir le sacrifice de la jeunesse révèle qu'il s'agit là d'une manipulation scandaleuse. Le troisième récit enchâssé de *Stello* permet également d'éclairer l'attitude de Robespierre face aux écrivains : comme le rappelle Marie-Joseph Chénier, le tyran a un passé de poète. De façon piquante, le frère d'André cite des vers sur le crime qui fait rougir et sur la modestie qu'on doit garder quant à son pouvoir pour continuer à plaire ; il rappelle aussi que l'homme politique écrivit « deux discours sur la peine de mort, l'un contre, l'un pour »²⁵⁸. Chénier dénonce ainsi l'inconséquence de Robespierre, n'accordant pas ses écrits et ses actes. Ce rappel peut aussi suggérer que le mépris du despote pour la poésie n'est qu'une manière de se défendre de la médiocrité de ses écrits passés en les frappant d'inanité. L'hypothèse vaut aussi pour Beckford, qui rapporte avoir « écrit pour les belles dames des vers [...] galants et [...] badins »²⁵⁹. La satire de l'éloquence creuse des hommes de pouvoir revient assez souvent sous la plume de Vigny. Au chapitre XVI de *Stello*, le Docteur noir annonce la figure du Lord-Maire en déclarant incidemment :

celui-là est déclaré éloquent qui, le dos à la cheminée ou les mains sur la tribune, dévide pour une heure et demie des syllabes sonores, à la condition toutefois qu'elles ne signifient rien qui n'ait été lu ou entendu quelque part.²⁶⁰

La dénonciation d'une forme vide et d'une absence de pensée propre en toute circonstance (que ce soit devant une assemblée ou dans l'intimité) est assez féroce.

La préface de *Chatterton* est également très dure contre « L'HOMME DE LETTRES », « aimable roi du moment, tel que le dix-huitième siècle en a tant couronné »²⁶¹. Après la séparation des belles-lettres et de la littérature au terme de l'époque classique²⁶², on ne s'étonne guère de la dévalorisation de ce type d'auteur chez les romantiques, telle que la formule encore Balzac dans *Le Cousin Pons* : « la qualification d'homme de lettres est la plus cruelle injure qu'on puisse faire à un auteur »²⁶³. Chez Vigny, l'homme de lettres ne semble toutefois pas tant un érudit dépourvu de préoccupations esthétiques qu'un esprit futile, un technicien peu soucieux de la noblesse de son art. C'est ce que fait bien sentir la formule suivante : « Il écrit les affaires comme la littérature, et rédige la littérature comme les affaires. »²⁶⁴ On comprend mieux pourquoi l'homme de lettres est assimilé au siècle des philosophes, qui est aussi pour Vigny celui de l'essor du matérialisme : le chiasme dénonce

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 545.

²⁵⁸ *Ibid.*, chapitre XXXIV, p. 624.

²⁵⁹ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 545.

²⁶⁰ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 538.

²⁶¹ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 751.

²⁶² Voir Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

²⁶³ H. de Balzac, *Le Cousin Pons* [1848], éd. Maurice Ménard, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1983, p. 193.

²⁶⁴ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 751.

l'équivalence de deux domaines que le dramaturge souhaiterait distincts, n'acceptant pas plus l'instrumentalisation politique de la rhétorique que l'exigence d'une poésie rentable.

C) L'IDÉAL EN QUESTION

Les œuvres de Vigny mettent en avant une supériorité de la sphère des idées sur le matérialisme de la société. En cela, elles manifestent un idéalisme couramment défini comme

attitude pratique de celui qui, de façon générale, prend pour guide dans l'action les exigences morales plutôt qu'il ne considère les conditions concrètes et réelles de l'action et qui fait passer constamment le devoir avant l'intérêt propre²⁶⁵.

Elles relèvent aussi, plus précisément, d'une tradition littéraire de l'idéalisme, dans laquelle « l'Absolu seul compte et l'art est la voie d'accès vers le monde idéal », ainsi que le résume Michel Brix²⁶⁶. Cette posture, largement partagée par les auteurs romantiques, n'est pas sans lien avec l'idéalisme de Platon, dont on trouve des traces dans *Daphné*, où les sages réunis autour de Libanius adorent de grands principes indépendamment de toute figuration symbolique. Quoique le philosophe grec repousse les artistes comme imitateurs d'illusion²⁶⁷, Vigny renvoie, on l'a vu, à son mythe de la caverne pour valoriser le poète en tant qu'être supérieur, familier du monde des idées. Mais l'idéalisme des héros vignyens peut aussi justifier la nuance péjorative parfois attribuée au terme, employé pour désigner une conception irréalisable, utopique. Les hautes ambitions poétiques du romantisme, notamment, n'échappent pas à la remise en cause. Si la menace de l'immoralité amène à préserver un idéalisme, celui-ci n'exclut donc pas la lucidité, avec laquelle il constitue un couple problématique, caractéristique du romantisme²⁶⁸.

1. DIVORCE DE L'IDÉAL ET DE L'ACTION

Si la conception de la poésie qu'oppose « le gros Beckford » à Chatterton manque singulièrement de noblesse, le Lord-Maire formule cependant un constat qui, pour demeurer prosaïque, n'en présente pas moins une certaine pertinence :

Pour être poète à la façon lyrique et somnambule dont vous l'êtes, il faudrait vivre sous le ciel de Grèce, marcher avec des sandales, une chlamyde et les jambes nues, et faire danser les pierres avec le psaltérion. Mais avec des bottes crottées, un chapeau à trois cornes, un

²⁶⁵ Louis-Marie Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980, article « Idéalisme », sens 3.

²⁶⁶ M. Brix, « L'idéalisme fin de siècle », in G. Séginger (dir.), *Littérature et philosophie mêlées, Romantisme* n° 124, 2004, p. 142.

²⁶⁷ Voir *Stello*, chapitre XXXVIII, p. 651 et Platon, *La République*, op.cit., livre III.

²⁶⁸ Voir P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op.cit., p. 433 et C. Millet, *Le Romantisme*, op.cit., chapitre IX.

habit et une veste, il ne faut guère espérer se faire suivre dans les rues par le moindre caillou, et exercer le plus petit pontificat ou la plus légère direction morale sur ses concitoyens.²⁶⁹

Le « roi de Londres »²⁷⁰ relègue la poésie sacrée au temps mythique d'Orphée, comme l'indiquent les références à la Grèce et aux « pierres », dont on dit que le maître de la parole chantée parvenait à les charmer. C'est cependant pour contredire le rêve romantique de renouer avec une poésie primitive que le personnage renvoie à ce modèle : l'évocation antithétique des deux époques, à travers la seule description des costumes, dit assez le fossé qui les sépare ; la relative rareté des termes *chlamyde* et *psaltérion*, désignant des *realia* disparues, renforce encore cet écart. Peut-être ce discours doit-il s'entendre à contresens comme appelant à un renouveau de la littérature. Mais Vigny pourrait bien exprimer, en même temps qu'une ambition d'apostolat, des doutes quant à sa possible réalisation au XIX^e siècle. La pièce tirée de *Stello* donne davantage corps à cette possible inquiétude. Nathalie Buchet-Rogers l'explique en ces termes : « au seuil du règne du réalisme, *Chatterton* donne à voir la faillite de la révolution esthétique romantique au moment du triomphe de la révolution industrielle. »²⁷¹ De même, pour Geneviève Sicotte, le drame préfigure le bouleversement du statut de la littérature, effectif au milieu du siècle :

ce qui était donné dans *Chatterton* comme l'horizon contre lequel l'écrivain pouvait élever sa revendication devient, au cours des décennies 1830 et 1840, le fait positif qui détermine la vie des écrivains. L'institution littéraire et la société de l'époque en général font de plus en plus la part belle aux métiers des lettres, à cette « littérature industrielle » (Sainte-Beuve) qui montre empiriquement la force des diktats de l'économie.²⁷²

Vigny n'ignore donc pas qu'au début du XIX^e siècle, « une dualité sans remède s'instaure entre nos rêves et notre condition réelle »²⁷³, selon la formule de Paul Bénichou. Au chapitre XX de *Cinq-Mars*, après l'épisode de « la lecture », le héros éponyme célèbre la réalisation des rêves, pour galvaniser les conjurés dont il prend la tête : « Amis, qu'est-ce qu'une grande vie, sinon une pensée de la jeunesse exécutée par l'âge mûr ? »²⁷⁴ Le spectre d'un échec, de la déception des espoirs de la génération romantique, plane cependant sur le parcours du protagoniste dès le premier chapitre où il s'exclame intérieurement, considérant le vieillissement de la princesse de Condé, à laquelle le maréchal de Bassompierre songe toujours comme à la fraîche Mlle de Montmorency : « Heureux celui qui ne survit pas à sa jeunesse, à ses illusions, et qui emporte dans la tombe tout son trésor ! »²⁷⁵ Vigny préfigurerait presque l'après 1848 où, selon Paul Bénichou,

ce qui n'était jusque-là qu'angoisse ou inquiétude se changera en une longue et écrasante désolation : les écrivains établissent alors l'esprit dans le dégoût du réel et des hommes et dans une contemplation amère de l'inaccessible.²⁷⁶

Dans « Le Reniement de saint Pierre », Baudelaire préfère ainsi, comme *Cinq-Mars*, la mort à la déception :

²⁶⁹ *Stello*, chapitre XVII, p. 547.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 542.

²⁷¹ N. Buchet-Rogers, « L'Or du poète et l'or du financier [...] », *op.cit.*, p. 99.

²⁷² Geneviève Sicotte, « Équilibres problématiques et utopies optimistes. Le marché et le don de Vigny à Baudelaire », *Contextes* n° 5, mai 2009, paragraphe 12 (<http://contextes.revues.org/index4265.html>).

²⁷³ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op.cit.*, p. 144.

²⁷⁴ *Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 240.

²⁷⁵ *Ibid.*, chapitre I, p. 23.

²⁷⁶ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op.cit.*, p. 459.

– Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve²⁷⁷.

2. L'IDÉALISME À L'ÉPREUVE DU CYNISME

Le renoncement du favori de Louis XIII à se battre et à vivre, une fois qu'il se croit abandonné de celle qu'il aime, manifeste cependant le prix de l'idéal, malgré son impossible concrétisation. Dans le premier roman de Vigny, l'hostilité de certains personnages envers l'idéalisme des autres tend même à en réaffirmer l'importance. C'est ce qui ressort du discours de la reine qui, pendant l'« absence » du héros, au chapitre XXIII, veut tourner Marie de Mantoue vers le trône de Pologne : « "Pauvre enfant", [lui dit-elle], "tu fais tout ce que tu peux pour être bien fidèle et te bien maintenir dans la mélancolie de ton roman »²⁷⁸. Le mot *roman* reproche ici à la jeune fille de se couper de la réalité en restant « fidèle » à son premier amour. Anne d'Autriche défend au contraire une position pragmatique : elle ne se montre plus, comme au chapitre XV, soucieuse des sentiments de sa protégée, mais du rang que celle-ci peut occuper. C'est pourquoi elle va tâcher de présenter Richelieu sous un autre jour en rappelant tout ce qu'il a fait pour le « duché de Mantoue »²⁷⁹. Cette façon de voir la situation « avec d'autres yeux »²⁸⁰ apparaît contestable, ce qui valorise indirectement les idées romanesques à nouveau reprochées à Marie quelques lignes plus loin :

Vous allez me dire que Dieu a entendu vos serments, que vous ne pouvez vivre sans lui, que vos destinées sont inséparables, que la mort seule peut briser votre union : propos de votre âge, délicieuses chimères d'un moment dont vous sourirez un jour, heureuse de ne pas avoir à les pleurer toute votre vie.²⁸¹

La reine moque l'absolu des sentiments au nom d'une lucidité qui peut sembler immorale puisque « Dieu » est presque mis au rang des chimères dont il s'agit de détourner la jeune duchesse. Mais Anne d'Autriche peut aussi, en devançant les objections de son interlocutrice, en dénoncer le caractère prévisible, convenu, malgré l'apparence d'une authentique passion ; elle condamnerait ainsi l'usage grandiloquent du nom de Dieu, l'excès artificiel de la posture amoureuse. Ces pages auxquelles l'emploi du terme *roman* confère une portée réflexive semblent donc à la fois défendre la littérature en tant que refuge d'un idéalisme à préserver et repousser la complaisance à l'égard d'illusions vaines.

Au chapitre XXV, alors que Cinq-Mars et de Thou se trouvent « prisonniers » avant d'être jugés et condamnés à mort, le père Joseph suggère au jeune Henri se s'allier avec lui pour rentrer dans les bonnes grâces du roi et faire tomber Richelieu. Il se pose en initiateur à la manière de la reine mais de façon véritablement cynique : il exprime ouvertement son absence égoïste de scrupules et de reconnaissance envers son maître. Il emploie notamment une image qui exprime sans ménagement la façon dont il méprise l'humanité de ses

²⁷⁷ C. Baudelaire, « Le Reniement de saint Pierre », v. 29-30, *Les Fleurs du Mal*, *op.cit.*, p. 177.

²⁷⁸ *Cinq-Mars*, chapitre XXIII, p. 270.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*, p. 271-272.

semblables, qu'il envisage exclusivement comme des moyens propres à assouvir ses ambitions personnelles :

Il n'y a point de bienfaits en politique, il y a des intérêts, voilà tout. Un homme employé par un ministre ne doit pas être plus reconnaissant qu'un cheval monté par un écuyer ne l'est d'être préféré aux autres. Mon allure lui a convenu, j'en suis bien aise. A présent, il me convient de le jeter à terre.²⁸²

Cinq-Mars le repousse alors vigoureusement :

retire-toi, religieux infernal ! aucun homme n'est semblable à toi ; tu n'es pas un homme ! tu marches d'un pas furtif et silencieux dans les ténèbres, tu traverses les murailles pour présider à des crimes secrets ; tu te places entre les cœurs des amants pour les séparer éternellement. Qui es-tu ? tu ressembles à l'âme tourmentée d'un damné.

– Romanesque enfant ! dit Joseph ; vous auriez eu de grandes qualités sans vos idées fausses. Il n'y a peut-être ni damnation ni âme. Si celles des morts revenaient se plaindre, j'en aurais mille autour de moi, et je n'en ai jamais vu, même en songe.

– Monstre ! dit Cinq-Mars à demi-voix.

– Voilà encore des mots, reprit Joseph²⁸³.

De façon troublante, si le capucin apparaît comme un être vil, on ne peut rejeter en bloc la manière dont il dénigre l'emportement du jeune d'Effiat. Son exclamation se justifie par l'outrance des images qui portent la condamnation morale du héros. L'auteur d'« Éloa », on le sait, manie avec plus de circonspection les représentations traditionnellement attachées au diable. De plus, en commençant « une histoire de la Terreur » au chapitre XX de *Stello*, le Docteur noir, dont les propos ne sont pas entachés par des actions abjectes, refusera lui aussi d'assimiler des hommes à des monstres²⁸⁴. Enfin, l'éminence grise exprime un doute religieux qui pourrait refléter celui de Vigny. Mais son discours semble aussi manifester les craintes de l'auteur face à une impiété conduisant à l'immoralité : Joseph justifie son incrédulité de façon inacceptable, en faisant servir à sa démonstration les victimes de ses crimes. À travers ce personnage, le romancier peut ainsi exposer le danger que la morale ne disparaisse avec la foi. L'emploi du terme *romanesque* tend de plus à désigner le roman comme un lieu d'expression nécessaire de valeurs menacées. La remise en cause du capucin conduit donc finalement à légitimer un certain idéalisme, préservé de l'excès toutefois.

Mais la démesure gagne vite les propos du père Joseph, qui justifient bientôt la vivacité même des réactions de Cinq-Mars. L'ecclésiastique formule des principes irrecevables :

ce qu'il y a de plus raisonnable est de voir ce qui est, et de se dire comme moi : « Il est possible que l'âme n'existe pas : nous sommes les fils du hasard ; mais, relativement aux autres hommes, nous avons des passions qu'il faut satisfaire. »²⁸⁵

Vigny ne rejette sans doute pas les prémisses prudentes de l'exposé mais les conclusions égoïstes n'en sont à l'évidence pas les siennes ; ces lignes formulent un raisonnement dont l'auteur redoute plutôt la généralisation. De même, il semble difficile de suivre Joseph quand il ramène l'amour à de simples « mots »²⁸⁶ ; il discrédite alors ce que son scepticisme pouvait avoir de pertinent en formulant à la manière d'une profession de foi une théorie sans finesse

²⁸² *Ibid.*, chapitre XXV, p. 301.

²⁸³ *Ibid.*, p. 301-302.

²⁸⁴ *Stello*, chapitre XX, p. 560.

²⁸⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 302.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 302.

de l'assouvissement des passions personnelles : « C'est pour s'entendre dire qu'on est parfait et se voir adorer qu'on veut être aimé, c'est encore et toujours là le saint égoïsme qui est mon Dieu. »²⁸⁷ Si la prière sans suite que prononce ensuite Cinq-Mars pourrait donner raison à Joseph, la piété du héros et de son ami va plutôt conduire à valoriser la persistance de la foi et de l'intégrité. Henri d'Effiat met en effet son interlocuteur en difficulté en opposant à sa conception de l'égoïsme le dévouement de son ami : voir de Thou en prière frappe le capucin, qui semble « ébloui par une vision du ciel » et bafouille lamentablement : « Brou... brr... brr... »²⁸⁸ Le ridicule de Joseph n'est donc pas moindre que celui de Cinq-Mars dans cette scène qui rejette un idéalisme naïf et une amoralité totale, quand Vigny défendrait plutôt un scepticisme inquiet et un idéalisme lucide. Les œuvres qui suivent ce premier roman manifestent un autre équilibre, en minant discrètement des articles pourtant fondamentaux de la profession de foi romantique.

3. MISES EN SCÈNE CRITIQUES DE L'IDÉAL ROMANTIQUE

Émile Faguet écrit à propos de Vigny : « Le vrai tourment mélancolique, qui est d'adorer l'idéal et de n'y pas croire, nul ne l'a si pleinement connu que lui, ni si constamment. »²⁸⁹ Une distance est en effet souvent perceptible dans l'exposé que fait Vigny de l'idéal romantique d'un sacerdoce du poète.

a) *CREDO DE STELLO*

Ainsi, au chapitre VII de *Stello*, le « *credo* » que formule le personnage principal, en réponse au Docteur noir lui demandant s'il se sent « intérieurement poète »²⁹⁰, prend place entre la peinture de l'univers futile de Louis XV et l'évocation affligeante des derniers instants de Gilbert. Cette position peut à la fois valoriser l'exposé de la vocation poétique comme l'expression d'une ambition salutaire ou le discréditer comme une prétention vaine. Quoi qu'il en soit, le divorce entre idéal et réalité éclate. Ce chapitre, qui semble refléter la conception romantique de la poésie, n'en occulte donc pas les doutes. Cela tient aussi au fait que, malgré la formulation d'idées majeures, la posture du locuteur interdit de prendre son discours totalement au sérieux.

Maints éléments d'une définition romantique de l'écrivain sont certes concentrés dans les propos de *Stello*. En premier lieu, la récurrence de la formule introductive « je crois », ainsi

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 305.

²⁸⁹ É. Faguet, *Études littéraires*, *op.cit.*, p. 157.

²⁹⁰ *Stello*, chapitre VII, p. 509.

que l'image d'une lampe dans un temple, érigent la littérature au rang d'une religion. Le poète paraît de plus chargé de guider les hommes : il parle de « tendre la main » à ses « compagnons en misère » et de « les élever sans cesse par des paroles de commisération et d'amour »²⁹¹. De façon plus précise, il manifeste quelque prétention à comprendre le sens de l'histoire quand il évoque « un pressentiment de l'avenir et [...] une révélation des causes mystérieuses du temps présent. »²⁹² De même, Victor Hugo, dans une ode intitulée « L'Histoire », affirme que la Muse

[...] sait tout voir ensemble, aux deux bornes des âges
Et la première tombe et le dernier berceau !²⁹³

Stello éprouve également une singulière proximité avec la nature, dans laquelle « il n'est [...] aucune beauté, aucune grandeur, aucune harmonie qui ne [lui] cause un frisson prophétique »²⁹⁴. Cette déclaration renvoie peut-être plus spécifiquement à Lamartine, dont le maître-mot de la poésie – l'« harmonie »²⁹⁵ – se trouve cité, et qui

Sous la nature enfin découvre son auteur !²⁹⁶

Néanmoins, il convient de relever les limites des ambitions de Stello. Celui-ci n'apparaît en effet pas comme un envoyé de Dieu et la source de son inspiration reste indéterminée. Le poète parle en effet d'« une vocation ineffable qui [lui] est donnée »²⁹⁷ : l'absence de complément d'agent vient renforcer le sens de l'adjectif *ineffable* ; l'expression « la pensée d'en haut »²⁹⁸ n'est guère plus précise. Le personnage semble en fait surtout porté par ses propres sentiments ; il présente même « l'Amour » comme « la force indéfinissable qui soutient [s]a vie »²⁹⁹. Du reste, il ne prétend pas, à la manière de Lamartine, interpréter le langage de la nature mais évoque comment elle « porte l'émotion profonde dans [s]es entrailles, et [...] gonfle [s]es paupières par des larmes toutes divines et inexplicables »³⁰⁰. La réaction sensible et personnelle ne semble conduire à aucun déchiffrement. Stello ne transmet d'ailleurs qu'une vision, non une vérité :

je crois comprendre tout à la fois l'Éternité, l'Espace, la Création, les créatures et la Destinée ; c'est alors que l'Illusion, phénix au plumage doré, vient se poser sur mes lèvres, et chante.³⁰¹

Le verbe *croire* ne traduit plus ici une conviction mais joue un rôle de modalisateur et la mention imagée de « l'Illusion » semble révéler quelle force meut en fait le héros. On peut bien sûr louer cette absence de dogmatisme qui évite de caricaturer le romantisme, ces flottements qui rendent les ambitions du poète plus acceptables. Mais on peut aussi voir là des

²⁹¹ *Stello*, chapitre VII, p. 509.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ V. Hugo, « L'Histoire », v. 31-32, deuxième livre des *Odes* [1822-1823], *Odes et Ballades*, *op.cit.*, p. 114.

²⁹⁴ *Stello*, chapitre VII, p. 509.

²⁹⁵ Voir les *Harmonies poétiques et religieuses* [1830], *Œuvres poétiques complètes*, *op.cit.*, ainsi que la thèse d'Aurélien Loiseleur, *L'Harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun*, Paris, Honoré Champion, «Romantisme et modernités», 2005.

²⁹⁶ A. de Lamartine, « Le Vallon », v. 62, *Méditations poétiques*, *op.cit.*, p. 20.

²⁹⁷ *Stello*, chapitre VII, p. 509.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 510.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 509.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*, p. 510.

failles dénonçant des velléités irréfléchies, ce que pourrait confirmer l'impression d'exaltation narcissique que dégagent le style accumulatif et l'omniprésence de la première personne.

Marie-Catherine Huet-Brichard, pour qui *Stello* met à distance la vision de la poésie des premiers romantiques, demande de plus avec raison : « faut-il s'arrêter au contenu des différents discours sans tenir compte de la façon dont ils s'intègrent à l'ensemble ? »³⁰² Outre sa place dans le roman, la façon dont ce *credo* est introduit semble en effet primordiale. Il est écrit que le protagoniste prend la parole « après un moment de recueillement, sur le ton monotone d'une prière du soir »³⁰³. Cette posture peut sembler outrée mais elle tend surtout à assimiler le discours qui suit à la récitation de préceptes n'appartenant pas en propre au locuteur, qui les emprunte de fait, pour une large part, aux grands poètes de l'époque. Comme pour mieux jeter la suspicion sur ce qu'il vient d'entendre, le Docteur noir commente, avec un laconisme propre à refroidir l'ardeur de son patient : « Tout cela ne prouve qu'un bon instinct »³⁰⁴. Irving Massey voit dans cette remarque dubitative le choix décisif d'une poésie placée sous le signe de la conscience et de la maîtrise, non d'un sentimentalisme facile³⁰⁵. La profession de foi du héros semble surtout ramenée à une déclaration d'intention dont rien n'assure la concrétisation, ce qui pourrait sérieusement mettre en cause les proclamations romantiques de la haute mission du poète. On ne peut donc réduire ces pages à une « très belle profession de foi, qui, de façon émouvante, définit la plus haute ambition du lyrisme romantique », ainsi que le fait Pierre-Georges Castex³⁰⁶. Plutôt que de lire le texte comme un *credo* de Vigny lui-même, il est plus fructueux de l'envisager comme la mise en scène sceptique d'un idéal de l'époque.

Le personnage d'André Chénier, dans *Stello*, conduit aussi – quoique dans une moindre mesure – à interroger la singularité du poète plus qu'à la définir clairement. Dans le « réfectoire » de la prison, au chapitre XXVIII, le Docteur noir engage une discussion sur la faculté visionnaire attribuée au poète :

« J'ai toujours pensé », dis-je à André Chénier, « que les poètes avaient des révélations de l'avenir. »

D'abord son œil brilla et sympathisa avec le mien, mais ce ne fut qu'un éclair ; il me regarda ensuite avec défiance.

« Pensez-vous ce que vous dites là ? [...] »

- Eh bien, reprit-il, je vous avoue naïvement que j'y crois. Il est rare que ma première impression, mon premier coup d'œil, mon premier pressentiment, m'aient trompé.³⁰⁷

Si le prisonnier finit par acquiescer, son premier mouvement de défiance montre que l'idée pourrait être évoquée par dérision. Du reste, la façon dont il reconnaît y adhérer la discrédite en partie, comme une croyance possiblement illusoire. La lucidité supérieure du protagoniste semble cependant se vérifier à la page suivante alors qu'est décrite l'espèce de salon aristocratique que reconstituent les prisonniers pour oublier la menace de mort qui pèse sur

³⁰² Marie-Catherine Huet-Brichard, « Le poète en exil (*Stello* de Vigny) », in Dominique Rabaté (dir.), *L'invention du solitaire*, Presses Universitaires de Bordeaux, *Modernités* n° 19, 2003, p. 126.

³⁰³ *Stello*, chapitre VII, p. 509.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 510.

³⁰⁵ Irving Massey, « Variant Readings from the Manuscript of *Stello* by Alfred de Vigny », *Bulletin of the New York Public Library*, mars 1965, p. 171.

³⁰⁶ P.-G. Castex, *Vigny. Stello. Servitude et grandeur militaires*, op.cit., p. 9.

³⁰⁷ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 595.

eux. Le conteur commente alors : « André Chénier me sembla seul sentir cette situation qui ne frappait pas les autres détenus. »³⁰⁸ Cependant, ces affirmations de clairvoyance semblent se démentir quand le poète s'emporte à tort contre le Docteur noir, en découvrant qu'il est le médecin de Robespierre. De même, au début du chapitre XXIX, le personnage du narrateur est dans l'erreur, on l'a vu³⁰⁹, quand il croit que la Providence protège le poète ; l'idée, alors évoquée, que ce dernier est investi d'une « mission » peut s'en trouver affaiblie. De plus, le conteur n'évoque pas sans ambiguïté le charme exercé par Chénier sur les « faibles femmes » qui partagent sa prison, « enivrées de sa poésie, éclairées de sa lumière, animées par son souffle, émues par sa voix, dominées par son regard »³¹⁰. Il n'est pas évident de déterminer si c'est le poète ou l'homme qui exerce une séduction et si cette dernière n'est pas aveuglante.

C'est toutefois dans les derniers chapitres de *Stello*, où le Docteur noir délivre ses conclusions sur la fonction de l'écrivain, que se retrouve davantage l'ambiguïté déjà relevée dans le « credo » qui interrompt la première histoire enchâssée. Un vaste champ lexical du divin sacralise ainsi la littérature au chapitre XXXVIII : le poète est assimilé à « un Dieu supérieur »³¹¹ ; le docteur parle d'une « rivalité de divinité » entre Platon et Homère³¹², de la « céleste famille »³¹³ des écrivains et de « l'art céleste »³¹⁴ de la poésie ; il fait de l'imagination le « don du ciel le plus précieux »³¹⁵ et demande : « qui enseigne l'art, si ce n'est Dieu lui-même ? »³¹⁶ Il dresse de plus une liste d'auteurs disparus à la manière d'un martyrologe. Au chapitre XXXIX, on retrouve un éloge du poète qui tend à le diviniser : « Il est par lui-même, il est lui-même, et son œuvre est lui. »³¹⁷ La formule, sur un rythme ternaire qui pourrait évoquer la Trinité, fait l'effet d'une définition de l'absolu divin. L'expression « apôtre de la vérité », au chapitre XL, en semblerait presque modeste, si elle n'était précédée d'affirmations telles que « Il met un doigt sur la balance et l'emporte » ou « Il dit le mot qu'il faut dire, et la lumière se fait. »³¹⁸ La première image donne l'impression d'une force incommensurable, puisqu'un geste infime peut avoir un effet majeur ; la seconde renvoie assez clairement au *fiat lux* de la Genèse³¹⁹. Paul Bénichou commente ainsi : « l'Ordonnance finale du Docteur Noir est, dans le demi-siècle romantique, un des manifestes les plus formels en faveur du Poète comme guide spirituel du genre humain. »³²⁰

Plusieurs éléments autorisent cependant une prise de distance. À la fin du chapitre XXXVIII, on lit en effet que « *Stello* joignit les mains malgré lui, comme pour prier. »³²¹ L'attitude peut rappeler l'introduction du « credo » au début de l'ouvrage et revêtir un semblable ridicule, d'autant qu'elle n'apparaît pas maîtrisée. Il convient en outre de ne pas

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 596.

³⁰⁹ Voir notre chapitre 2, p. 104-105.

³¹⁰ *Stello*, chapitre XXIX, p. 604.

³¹¹ *Ibid.*, chapitre XXXVIII, p. 650.

³¹² *Ibid.*, p. 651.

³¹³ *Ibid.*, p. 653.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 654.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 661.

³¹⁸ *Ibid.*, chapitre XL, p. 664.

³¹⁹ Genèse, I, 3.

³²⁰ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1115.

³²¹ *Stello*, chapitre XXXVIII, p. 654.

négliger le fait que le Docteur noir, en cette fin de chapitre, ne parle plus en son nom mais imagine la façon dont Homère pourrait répondre au Platon de la *République* ; de même, l'ordonnance du chapitre XL s'achève sur une prosopopée de Gilbert, Chatterton et Chénier. Le locuteur ne prend donc pas nécessairement en charge l'ensemble des propos, dont certains peuvent déconcerter par leur relative niaiserie ; c'est le cas quand l'image des « dauphins » s'ajoute à celle des « hirondelles » pour défendre la singularité des poètes, dans « l'hymne sacré » des trois « fantômes douloureux » : « Les hirondelles ne posent qu'un moment leurs pieds sur la terre et nagent dans le ciel toute leur vie, aussi aisément que les dauphins dans la mer. »³²² Enfin, certaines déclarations du docteur entrent en tension avec d'autres passages de l'œuvre, ce qui tend à en faire des assertions ponctuelles, non une synthèse définitive. On peut notamment s'étonner que le discoureur, au début du chapitre XXXIX, résume la « dignité calme de l'antique Homère » au

sentiment continu de sa mission que doit avoir toujours en lui l'homme qui se sent une Muse au fond du cœur. – Ce n'est pas pour rien que cette Muse y est venue : elle sait ce qu'elle doit faire, et le poète ne le sait pas d'avance. Ce n'est qu'au moment de l'inspiration qu'il l'apprend.³²³

Une telle conception s'applique sans doute bien au poète antique mais s'oppose à l'évocation plus prosaïque du « cerveau »³²⁴ de l'écrivain, quelques pages plus loin, ainsi qu'à l'insistance sur le travail de l'artiste, dans la lettre de Chatterton à Kitty Bell, au chapitre XV. Ainsi, la mention de la « Muse » ne semble guère qu'une image qui interroge sur la part de convention entrant dans la célébration du poète à la fin de l'œuvre.

b) PORTRAITS DE LA « DERNIÈRE NUIT DE TRAVAIL »

Plusieurs éléments des derniers chapitres de *Stello* se retrouvent dans la préface de *Chatterton*, où Vigny décrit trois types d'auteur afin de mettre en évidence la singularité du poète. Les portraits se succèdent selon une hiérarchie claire, la locution adverbiale *au-dessus* introduisant chaque nouvelle peinture. « L'HOMME DE LETTRES »³²⁵, clairement dévalorisé, on l'a vu, par son usage comptable des mots, se situe en bas de l'échelle. « LE POÈTE »³²⁶, lui, en occupe le sommet. Son art est présenté comme une « œuvre divine »³²⁷ et lui-même apparaît comme une figure christique qui « se meurt des peines des autres »³²⁸. Pour autant, il ne semble pas exactement inspiré par Dieu ; « l'imagination emporte ses facultés vers le ciel »³²⁹. C'est donc une ressource propre au poète qui l'exalte et qui, peut-être, lui donne

³²² *Ibid.*, chapitre XL, p. 664 et 665.

³²³ *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 655.

³²⁴ *Ibid.*, p. 661.

³²⁵ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 751.

³²⁶ *Ibid.*, p. 753.

³²⁷ *Ibid.*, p. 752.

³²⁸ *Ibid.*, p. 753.

³²⁹ *Ibid.*, p. 752.

l'idée du divin. L'auteur conserve d'ailleurs une certaine prudence quand il écrit : « On dirait qu'il assiste en étranger à ce qui se passe en lui-même, tant cela est imprévu et céleste ! »³³⁰ Malgré l'exclamation qui referme la phrase, celle-ci est introduite par une tournure modalisatrice. L'adjectif *céleste* ne qualifie du reste en rien une révélation, mais plutôt une gestation mal maîtrisée, comme l'indiquent le terme auquel il est coordonné et le pronom neutre qu'il caractérise. Il est d'ailleurs frappant que le poète apparaisse totalement « étranger » au processus créatif et qu'il occupe très rarement la position de sujet dans le paragraphe. Pour cette raison, il semble douteux que Vigny s'identifie à cette figure outrancière. Il n'est même pas certain qu'il fasse un modèle de cette « tête brûlée ». La comparaison avec un « malade » rappelle plutôt les premières pages de *Stello* et la nécessité d'un remède, ce qui corrobore à vrai dire le propos de cette préface, demandant à la société de soutenir le poète. Ce dernier apparaît bien plutôt comme un être exceptionnel à protéger que comme un exemple à imiter dans une phrase comme celle-ci : « Il marche consumé par des ardeurs secrètes et des langueurs inexplicables. »³³¹

Vigny est peut-être plus proche du « GRAND ÉCRIVAIN », « studieux et calme »³³² ; c'est l'hypothèse de Jacques-Philippe Saint-Gérand³³³. Toutefois, le deuxième portrait ne cache pas combien peut être « effrayante »³³⁴ cette figure de maîtrise parfaite des émotions, des œuvres et des êtres. Vigny ne manifeste pas autant d'assurance et c'est sans doute pourquoi aucun idéal d'auteur n'émerge finalement de cette préface.

C) TENTATION DU PROPHÉTISME DANS *DAPHNÉ*

L'ardeur du poète n'est pas moins grande dans *Daphné* que dans *Stello* ou dans le troisième portrait de la « Dernière nuit de travail ». À la vue de la « foule » parisienne, triste « un soir de fête »³³⁵, Stello formule, au premier chapitre, l'ambition romantique de guider les hommes. L'emphase de sa déclaration l'entache cependant d'ironie et révèle surtout un excès dont il semble nécessaire de guérir le personnage par une seconde « consultation du Docteur noir ».

– Puisque la pitié divine est en moi, dit Stello, puisque le désir du bonheur des autres y est mille fois plus fort que l'instinct de mes propres félicités, puisqu'il suffit du présage de la moindre infortune pour me faire tressaillir jusqu'au fond du cœur plus que ceux même qu'elle a menacés ; puisque c'est assez de la plus légère apparence de grandeur et de glorieuse illustration pour que l'enthousiasme humecte mes yeux de ses pleurs divins qui brillent comme des étoiles et ne s'écoulent pas comme les larmes des afflictions mortelles ; puisque cette foule mélancolique qui se croit gaie et ne sait si elle est heureuse m'intéresse pour un moment, et puisque je sens en moi trembler, frémir, gémir, sangloter à la fois ses mille douleurs et les mille flots de son sang couler par mille plaies, et mille voix s'écrier :

³³⁰ *Ibid.*, p. 753.

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*, p. 752 et 751.

³³³ J.-Ph. Saint-Gérand, *L'intelligence et l'émotion, op.cit.*, p. 29.

³³⁴ Chatterton, « Dernière nuit de travail », p. 752.

³³⁵ *Daphné*, chapitre I, p. 899.

« Où donc est l'Inconnu ? où donc est le Maître ? où donc est le Législateur, où le demi-Dieu, où le Prophète ? » pourquoi ne pas laisser toute mon âme s'imprégner et se remplir de ce vaste amour de nos frères ? Pourquoi ne pas évoquer mes forces, et ne pas me mettre à chercher avec eux ? Que les heureux, les triomphants et les dominateurs abandonnent et haïssent le poète, à la bonne heure ; mais sera-ce une raison pour lui d'abandonner les malheureux et de laisser dans la nuit les yeux qu'il peut ouvrir ?³³⁶

La longueur impressionnante de la phrase, dans laquelle s'inclut de fait la série de questions finales, suffirait à dénoncer des prétentions démesurées. C'est également ce que traduit l'adjectif *divin*, employé sans aucune modestie quand Stello grandit la singularité de ses « larmes ». Le personnage ne manifeste pas moins d'orgueil quand il souligne l'ignorance des hommes plongés dans la « nuit » pour l'opposer implicitement aux lumières qu'il pourrait leur apporter. Il se pare ainsi du prestige du sauveur qu'attendrait selon lui la foule, suggérant qu'il pourrait lui-même remplir cette fonction plutôt que de simplement « chercher avec » les hommes une figure propre à l'incarner. L'accumulation des interrogations et des majuscules, dans les propos prêtés au peuple, trahit en effet une exaltation parvenue à son comble, après l'évocation hyperbolique d'un sentiment d'empathie qui n'a pas non plus ménagé les effets de redondance. Cette démesure n'est pas le signe d'un altruisme solide ; elle laisse davantage soupçonner le désir d'une satisfaction narcissique. De façon maladroite, Stello dénonce d'ailleurs lui-même un engouement temporaire, en disant s'intéresser « pour un moment » seulement à ceux qu'il appelle pourtant ses « frères ».

À la fin du chapitre, la grandiloquence caractérise encore la manière dont le personnage déplore l'impuissance des hommes de pensée, mais le Docteur noir y coupe court :

pourquoi le poète et le philosophe doivent être condamnés à tout penser et à ne rien faire, et pourquoi d'âge en âge on doit voir l'inspiration et la théorie passer, comme deux nuages, au-dessus du monde et tourner sans cesse autour du globe, chassés par tous les vents, de terres en terres, sans rien laisser tomber que des rosées bientôt sèches ou des pluies peu fécondes, et sans jamais voir leurs moissons ? Nuages sombres où brillent quelques éclairs magnifiques mais sans chaleur, nuages orageux et menaçants, toujours admirés mais trop redoutés de la terre, exilés par elle et retenus à la cime de ses montagnes, autour du front des prophètes et des pieds de Dieu !

– Vos pieds sont sur le haut de notre escalier, dit le noir Docteur en lui prenant la main. [...] Descendez.³³⁷

On remarque à nouveau l'ampleur rythmée des phrases, qui filent une métaphore ascendante, dont le docteur fait cependant retomber la majesté de façon brutale en évoquant la montée toute prosaïque d'un « escalier », comme pour dénoncer un délire du poète en revenant à la réalité. Stello est de plus infantilisé par le geste de son compagnon, dont l'adjectif *noir* précède exceptionnellement la désignation, acquérant un sens plus fort et suggérant un sérieux dont semble dépourvu le discoureur. Un tel mouvement déceptif ne fait qu'annoncer ce qui constitue pour Arlette Michel la leçon de la nouvelle épistolaire à suivre : « une impossibilité du "règne des philosophes" ou des poètes, contrairement à ce que l'époque romantique avait espéré de ses "mages" »³³⁸.

³³⁶ *Ibid.*, p. 901-902.

³³⁷ *Ibid.*, p. 904.

³³⁸ Arlette Michel, « À propos de *Daphné* ; Julien l'apostat, philosophie païenne, christianisme et barbarie », in Perrine Galand-Hallyn (dir.), *Les Décadents à l'école des Alexandrins, Les Valenciennes* n° 19, 1996, p. 29.

d) UN EXEMPLE AMBIGU D'HARMONIE

Vigny peut interroger la fonction de la poésie sans mettre en scène une figure d'écrivain. Il semble que ce soit le cas dans « Les Amants de Montmorency », où l'évocation exaltée des « deux jours d'amour et d'harmonie »³³⁹ des protagonistes ne va pas sans poser question. Un long passage, des vers 55 à 80, peint une nature sensible, à laquelle pourra songer Stello dans son *credo* :

Un bourdonnement faible emplissait leur oreille
D'une musique vague, au bruit des mers pareille,
Et formant des propos tendres, légers, confus,
Que tous deux entendaient, et qu'on n'entendra plus.
Le vent léger disait de la voix la plus douce :
« Quand l'amour m'a troublé, je gémissais sous la mousse. »
Les mélèzes touffus s'agitaient en disant :
« Secouons dans les airs le parfum séduisant
Du soir, car le parfum est le secret langage
Que l'amour enflammé fait sortir du feuillage. »
Le Soleil incliné sur les monts dit encor :
« Par mes flots de lumière et par mes gerbes d'or
Je réponds en élans aux élans de votre âme ;
Pour exprimer l'amour mon langage est la flamme. »
Et les fleurs exhalaient de suaves odeurs,
Autant que les rayons de suaves ardeurs ;
Et l'on eût dit des voix timides et flûtées
Qui sortaient à la fois des feuilles veloutées ;
Et, comme un seul accord d'accents harmonieux,
Tout semblait s'élever en chœur jusques aux cieux ;
Et ces voix s'éloignaient, en rasant les campagnes,
Dans les enfoncements magiques des montagnes ;
Et la terre, sous eux, palpait mollement,
Comme le flot des mers ou le cœur d'un amant ;
Et tout ce qui vivait, par un hymne suprême,
Accompagnait leurs voix qui se disaient : « Je t'aime. »³⁴⁰

Ces vers offrent un bel exemple de poésie de la nature, dans la veine romantique. Le lexique de la musicalité incite d'ailleurs à leur attribuer une portée réflexive. À la manière d'un Lamartine, ou d'un Hugo, qui proclamera que

Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un³⁴¹,

le poète met ici en mots le « secret langage » des éléments ; il les fait parler à travers des prosopopées qui créent un concert « harmonieux », en accord, de surcroît, avec les sentiments du jeune couple. Ce dernier trait est plus spécifique à Vigny qui, plutôt que de chercher dans la nature un reflet du Créateur, renoue avec la sensualité des discours du Satan d'« Éloa » et

³³⁹ « Les Amants de Montmorency », *op.cit.*, v. 31, p. 103.

³⁴⁰ *Ibid.*, v. 55-80, p. 103-104.

³⁴¹ V. Hugo, « Ce que dit la Bouche d'ombre », v. 42, *Les Contemplations*, *op.cit.*, p. 508.

annonce les synesthésies baudelairiennes³⁴². Malgré tout, et conformément au sous-titre du poème, cet « hymne » à l'amour n'exclut pas une « élévation » vers les « cieux ».

On ne peut pourtant pas perdre de vue le contexte dans lequel s'inscrit cette célébration ; le vers qui ouvre la dernière section le rappelle brutalement :

Or c'était pour mourir qu'ils étaient venus là.³⁴³

Rétrospectivement, l'exaltation des deux premières parties pourrait ainsi mettre en cause l'illusion poétique : celle qui valorise l'union des amants dans la mort, mais aussi celle qui prétend doter une création profane d'une valeur religieuse, sans suffire cependant à éclairer l'existence humaine. De façon plus précise, la mention de « vers de fou, sans rime et sans mesure »³⁴⁴, au vers 109, semble mettre en garde contre un manque de lucidité et de maîtrise, annonçant la distance qui, dans l'œuvre de Vigny, accompagne les proclamations ardentes de la mission du poète. On remarque de plus, dans les dix derniers vers du poème, une disjonction appuyée du mètre et de la syntaxe, illustrant concrètement l'évocation de vers « sans mesure », qui ne couvre significativement pas tout un alexandrin. Rejets et contre-rejets se multiplient, accompagnés de tirets qui matérialisent visuellement une rupture violente. Ces heurts semblent l'aboutissement extrême d'un assouplissement du vers pratiqué dans l'ensemble du poème pour traduire l'élan des jeunes gens et la confusion de leurs sens ; le rejet et l'enjambement qu'on note dans la prosopopée des mélèzes en donnent un aperçu. La désarticulation accrue de l'alexandrin paraît ainsi contribuer à interroger la lourde responsabilité de l'écrivain dans un siècle sans foi : les prétentions du romantisme à remplacer le prêtre par le poète peuvent sembler illusoire mais il n'est peut-être pas sans danger de refuser à la littérature un caractère proprement sacré. La mise en doute des *credo* de l'époque renvoie ainsi l'auteur à un questionnement de sa propre posture.

*

Des tensions majeures traversent ainsi l'œuvre de Vigny. Angoissé par les conséquences d'une perte de crédit des religions à laquelle il participe pourtant lui-même, il ne peut en rejeter toute la faute sur les philosophes du siècle précédent. Ses ouvrages révèlent des signes précoces, dans des époques bien antérieures à celle des Lumières, de l'absence de foi qui constitue, à ses yeux comme à ceux de nombreux contemporains, un mal fondamental de du XIX^e siècle. L'incrédulité entraîne en effet une perte douloureuse des repères et ouvre la voie au matérialisme le plus scandaleux. Tout en les critiquant, Vigny reconnaît ainsi aux religions une force morale et affective. Mais cette défense indirecte est purement pragmatique et ne saurait conduire à prôner un retour massif du christianisme. L'écrivain est plus enclin à croire, avec le romantisme, à la mission spirituelle du poète éclairant l'existence et guidant les hommes, même s'il ne prétend pas comme d'autres transmettre des vérités célestes. Là encore, il est indispensable, pour apprécier la singularité de l'auteur, d'être attentif à sa

³⁴² Voir C. Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*, *op.cit.*, p. 55.

³⁴³ « Les Amants de Montmorency », *op.cit.*, v. 81, p. 104.

³⁴⁴ *Ibid.*, v. 109, p. 105.

réserve : refusant de céder à une exaltation naïve, Vigny semble demander dans quelle mesure les proclamations contemporaines des pouvoirs de la littérature ne se limitent pas à une posture vaine, peut-être essentiellement narcissique.

Il confirme ainsi le constat de Michel Brix selon lequel

le XIX^e siècle montre, tout au long de son déroulement, une tension, un conflit permanents entre partisans et adversaires de l'idéalisme, et ne se laisse pas appréhender comme une succession de moments pendant lesquels chacune de ces tendances aurait, à tour de rôle, régné seule³⁴⁵.

Vigny montre en effet que l'idéalisme romantique a pu être contesté en son sein même, davantage qu'il n'en illustre les liens avec le messianisme aux côtés de Hugo³⁴⁶. Pour autant, Vigny ne manifeste pas le nihilisme de l'époque symboliste où, le poète n'étant plus « l'éclaireur de l'humanité sur la route du progrès et de la liberté »,

les écrivains affirment hautement leur dédain pour le progrès, pour l'éducation du peuple, pour la philosophie de l'histoire et plus généralement pour toute mission didactique que l'on voudrait assigner à la littérature.³⁴⁷

Sceptique face à des proclamations trop flamboyantes, Vigny annonce néanmoins la déspiritualisation progressive de la figure de l'écrivain dans le courant du siècle où, d'après Yvan Leclerc, se rompt le lien entre « le poète, la bouche d'ombre et la foule dans un triangle de paroles inspirées »³⁴⁸.

³⁴⁵ M. Brix, « L'idéalisme fin de siècle », *op.cit.*, p. 141.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 145.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 146.

³⁴⁸ Yvan Leclerc, « Éthique, esthétique, spiritualité dans les "Arts poétiques" du XIX^e siècle », in Éléonore Roy-Reverzy et G. Séginger (dir.), *Éthique et littérature. XIX^e-XX^e siècles*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000, p. 21-22.

CHAPITRE 4.

LE PARTI DE L'HOMME

Si Vigny n'ose pas proclamer que le poète est en mesure de guider comme un prophète les hommes livrés à eux-mêmes, il croit non seulement que la littérature peut encourager à dépasser certaines limites de la condition humaine, mais aussi qu'elle doit éviter la déliquescence des repères et le règne du seul intérêt. Ceris Crossley relève que dans *Les Destinées*, « [l]a créature reste délaissée, abandonnée de Dieu mais [qu']il s'avère possible de créer des valeurs capables de donner un sens à l'effort humain. »¹ Cette remarque suppose bien que Vigny, même s'il en sent l'importance, ne saurait chercher à préserver tous les principes d'une morale chrétienne dont il récuse aussi le poids culpabilisant. On pourrait s'attendre à ce qu'il imagine, pour engager la société dans un progrès qui ne soit pas celui du matérialisme, une action politique à laquelle Lamartine et Hugo ne dédaigneront pas de se consacrer. Mais Vigny, dans ce domaine-ci comme dans celui de la religion, est sceptique.

Il a certes laissé l'image d'un gentilhomme conservateur et les valeurs de sa famille étaient, à l'évidence, royalistes. C'est d'ailleurs pourquoi il revêtit à dix-sept ans l'uniforme de la Compagnie des Gendarmes de la Garde, rétablie avec la Restauration en 1814. Cela peut aussi expliquer que, assez proche des libéraux par certaines de ses idées religieuses, il ne s'engage pas dans ce camp. Pour autant, il ne participe pas non plus à l'entreprise de contre-

¹ Ceris Crossley, « Les *Destinées* : La poésie et l'histoire », in *Relire Les Destinées d'Alfred de Vigny*, op. cit., p. 126.

révolution spirituelle favorisée par Charles X², dont Victor Hugo célèbre, quant à lui, officiellement le sacre en 1824. Les mémoires de Vigny, entrepris à partir de 1847, n'évoquent qu'une « fidélité *quand même* » aux Bourbons, sous le titre « tradition d'aveuglement »³. L'idée de contrainte ressort clairement de la transcription des sentiments du jeune Vigny quant à ce devoir imposé par son ascendance : « À ce respect du passé, il faudra tout sacrifier jusqu'à la liberté de pensée, sous peine d'être accusé de parjure. »⁴ L'auteur ajoute une image non moins éclairante : « J'ai eu, avec chaque roi légitime, la conduite d'une femme honnête fidèle à son mari légitime sans l'aimer »⁵. Sa conclusion reste très sévère : « *Trente-quatre ans* de sacrifices à une tradition stupide et à une sorte de constance de lévrier. C'était plus qu'il n'était dû à une race ingrate et dégénérée. »⁶ La tension a donc été vive entre position de principe et conscience critique.

Le déchirement est particulièrement sensible en Juillet 1830 ; alors que Vigny a quitté l'armée, il s'interroge dans ses carnets :

Quel est mon devoir ? [...]

J'ai préparé mon vieil uniforme. Si le roi appelle tous les officiers, j'irai. – Et sa cause est mauvaise, il est en enfance [...] pour notre temps qu'il ne comprend pas. – Pourquoi ai-je senti que je me devais à cette mort ? – Cela est absurde. [...] Mais mon père, quand j'étais encore enfant, me faisait baiser la croix de Saint-Louis, sous l'Empire : superstition, superstition politique, sans racine, puérile, vieux préjugé de fidélité noble, d'attachement de famille⁷.

Le 21 août, après l'avènement de Louis-Philippe, que les légitimistes refusent de reconnaître, il note avec soulagement et amertume : « En politique, je n'ai plus de cœur. Je ne suis pas fâché qu'on me l'ait ôté, il gênait ma tête. Ma tête seule jugera dorénavant et avec sévérité. Hélas ! »⁸ En 1832, il réaffirme son indépendance : « Le véritable citoyen libre est celui qui ne tient pas au gouvernement et qui n'en tient rien. – Voilà ma pensée et voilà ma vie. »⁹ Ce faisant, il tend à entretenir le « consensus dépolitisé » que crée, selon Paule Petitier, la « monarchie bourgeoise »¹⁰.

S'il ne soutient pas la révolution de 1848 comme le font au contraire Nerval, Sand ou Baudelaire, marquant l'apogée de l'engagement des poètes et des écrivains selon Gisèle Sapiro¹¹, Vigny se présente néanmoins à la députation de la Charente en 1848 et en 1849, sans succès, toutefois. Outre qu'il n'a pas établi avec l'opinion publique un dialogue lui attirant la popularité de Quinet, Sue, Hugo et, surtout, Lamartine¹², il dédaigne de faire campagne,

² Gisèle Sapiro résume : « En 1824, l'accession de Charles X au pouvoir scelle l'alliance du trône et de l'autel. Son règne est marqué par un retour à l'ordre patriarcal, notamment avec le rétablissement du droit d'aînesse, et à la religion, qui reconquiert du terrain sur tous les fronts » (*La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011, p. 62).

³ *Mémoires inédits*, p. 65.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁷ *Journal*, p. 911 (nuit du 18 au 29 juillet 1830).

⁸ *Ibid.*, p. 918.

⁹ *Ibid.*, p. 968.

¹⁰ Paule Petitier, *Littérature et idées politiques au XIX^e siècle. 1800-1870*, Paris, Nathan Université, « 128 », 1996, p. 40.

¹¹ G. Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain, op.cit.*, p. 183.

¹² Voir P. Petitier, *Littérature et idées politiques au XIX^e siècle, op.cit.*, p. 43.

conformément à son horreur des discours manipulateurs¹³. Une lettre à Camilla Maunoir, le 14 mai 1848, après un premier échec, montre bien, en plus de son dépit, comment cette entreprise contredit son désengagement habituel et son dégoût souvent affiché du parlementarisme :

J'ai jeté ce dé sur le tapis de la Fortune pour voir ce qu'elle déciderait de ma destinée, et si je serais condamné à ce que je méprise le plus, savoir : l'improvisation dans les affaires sérieuses et dans les plus graves intérêts du monde entier. Car tel est le sort malheureux de l'humanité, que ses intérêts sont sans cesse ainsi compromis par la légèreté inévitable et violente des assemblées.¹⁴

Cette mésaventure dissuade sans doute Vigny de revenir ensuite à la politique, tandis que d'autres sont cruellement déçus par les répressions de juin 1848. En revanche, le poète ne voit pas d'un mauvais œil l'homme fort que prétend être Louis-Napoléon Bonaparte. S'il reste à prouver qu'il se soit fait indicateur de police pour le protéger¹⁵, il n'entre en tout cas pas dans l'opposition incarnée par Hugo, ni même dans le retrait de certains écrivains désillusionnés¹⁶, puisqu'il est même reçu à Compiègne en 1856.

Malgré tout, dans l'ensemble, on peut dire que la vie de l'écrivain s'est maintenue à l'écart des événements comme des mouvements politiques de son temps, y compris de la « voie humanitaire », dont Paul Bénichou explique qu'elle a été empruntée par « le romantisme tout entier [...] et que la pensée des romantiques français offre en fin de compte, et pour l'essentiel, une série de variations de la religion de l'humanité. »¹⁷ Il ajoute cette définition : « est "humanitaire", en ce temps-là, tout ce qui pose comme valeur suprême l'accomplissement final du genre humain »¹⁸. Vigny embrasse lui aussi la cause de l'humanité mais il reste éminemment attaché à l'indépendance de chaque être tandis que la pensée progressiste, selon Paul Bénichou, a privilégié la « régénération collective » de l'espèce entière¹⁹. Le stoïcisme et l'individualisme du gentilhomme favorisent ainsi un même conservatisme. Celui-ci ne suffit cependant pas à résumer les positions politiques de l'auteur. C'est pourquoi ce chapitre se propose d'en expliquer la complexité, avant d'éclairer comment Vigny prend le parti de l'homme, non en imposant un nouveau système de valeurs mais en défendant en toutes choses la grandeur d'une mesure humaine.

¹³ Voir sa profession de foi, « Aux électeurs de la Charente », *Mélanges, Œuvres complètes*, t. II, p. 1219-1220.

¹⁴ *Correspondance-Séché*, t. I., p. 214.

¹⁵ Henri Guillemin, *M. de Vigny, homme d'ordre et poète*, Paris, Gallimard, 1955.

¹⁶ Voir P. Petitier, *Littérature et idées politiques au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 46-47.

¹⁷ P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, *op.cit.*, p. 984.

¹⁸ *Ibid.*, p. 806.

¹⁹ *Ibid.*, p. 808-809.

I/ DIFFICULTÉS D'UN DISCOURS POLITIQUE

En 1886, Jules Lemaître décèle chez Vigny une dualité qu'il résume ainsi :

Ce qui est admirable, c'est que, portant dans son esprit cette négation et dans son cœur ce désespoir, [...] Alfred de Vigny ait fait toute sa vie, avec une exactitude attentive, les gestes de son rôle social : gentilhomme accompli ; très bon officier ; royaliste intransigeant ; fidèle, sous Louis Philippe, à la branche aînée ; respectueux de la religion ; homme du monde peu répandu, mais fort convenable en discours : de sorte que ceux de sa caste purent croire que, sauf dans ses vers (mais des vers, n'est-ce pas ? ce n'est que de la littérature), le comte de Vigny fut vraiment des leurs.²⁰

Un tel constat doit inciter à la plus grande prudence : il n'est pas possible de déduire les convictions politiques de l'écrivain de son rang nobiliaire ni même de ses actions ou de ses postures. Le critique avance en revanche que Vigny exprime davantage sa pensée dans ses écrits littéraires. Il convient donc de distinguer la vie et les œuvres pour ne pas toujours s'étonner des idées exprimées par ces dernières. Faute de cela, on répètera souvent la conclusion d'André Jarry à propos de l'« idée-force », développée dans *La Maréchale d'Ancre*, selon laquelle « dans une société hiérarchisée, le "Peuple" est toujours trahi » : « Cette prise de position de l'écrivain Vigny n'empêcha pas l'homme Vigny de s'engager comme officier dans la Garde Nationale pour défendre l'"ordre". Telles sont les contradictions de notre auteur. »²¹

D'autres commentateurs proposent de plus de réserver une place spécifique aux écrits intimes dans lesquels le gentilhomme livre ses réflexions. Maxime Goergen écrit ainsi :

Relevons cette contradiction : c'est bien dans ces fragments cachés que Vigny se définit le plus nettement comme poète engagé dans son siècle, et interagit le plus vigoureusement avec lui : de toute évidence, le *Journal* prend donc acte d'une tension jamais résolue vers la participation au monde ; il est aussi la marque de son déplacement inattendu dans le soliloque.²²

Commentant ce même *Journal*, Paul Bénichou suggère plus nettement de le distinguer des œuvres publiées par l'auteur : « L'humeur et la raison sont toujours en conflit chez Vigny, la seconde disposant seule de la parole publique ; ses animosités n'ont guère passé dans ses écrits. »²³

²⁰ Jules Lemaître, « Alfred de Vigny ou l'orgueil sauveur », *Les Contemporains*, Paris, Lecène & Oudin, 1886, p. 107.

²¹ A. Jarry, « *La Maréchale d'Ancre* d'Alfred de Vigny. Un chef d'œuvre de construction dramatique », in Georges Zaragoza (dir.), *Dramaturgies romantiques*, Dijon, Publications de l'Université de Bourgogne, 1999, p. 79.

²² Maxime Goergen, « Connaissance de soi et écriture de l'âge d'or : Vigny interlocuteur du saint-simonisme dans le *Journal d'un poète* », in J. E. Jackson, Juan Rigoli et Daniel Sangsue (dir.), *Être et se connaître au XIX^e siècle. Littérature et sciences humaines*, Genève, Metropolis, 2006, p. 189.

²³ P. Bénichou, *Les Mages romantiques, op.cit.*, p. 1095.

Mais tout en s'en tenant à l'étude de ses livres et en étant bien conscient qu'un fonds commun de pensées inspire toute l'époque, il est difficile de dégager une pensée politique claire de Vigny. Ses contradictions s'articulent jusqu'au sein d'un même ouvrage. C'est ainsi que Pierre Flottes voit dans *Cinq-Mars* « une œuvre d'inspiration ultra autant qu'une satire libérale. »²⁴ Il constate également, à propos de la *Première consultation* : « Autant Stello a de velléités combatives et révoltées, autant le Docteur noir a de préjugés conservateurs »²⁵. Présentant l'accueil de la critique de l'époque, Annie Prassoloff relève de surcroît : « *Stello*, à la fois revendicatif et conservateur, dérangeait les géographies politiques »²⁶. Il semble donc vain de déplorer comme Bertrand de La Salle qu'en matière de politique « il est bien difficile de [...] classer [Vigny], de lui attribuer une étiquette. »²⁷ Nous ne tenterons pas de réduire cette complexité mais plutôt d'éclairer tensions et récurrences. Il en ressortira le portrait contrasté d'un royaliste critique et d'un progressiste timide, d'un pessimiste radical, en tout cas, détestant au plus haut point le désordre et ne prenant guère position que pour le retrait de l'écrivain.

A) UN ROYALISME CRITIQUE

Quoi qu'en dise Paul Bénichou, le manque d'affection pour les rois que Vigny avoue dans ses mémoires se retrouve dans ses œuvres publiées. Peu de monarques y apparaissent sous un jour favorable. Le plus souvent, ils déçoivent et règnent sur une cour méprisable qui n'a guère à voir avec la véritable noblesse.

1. RESPECT DES ROIS

Vigny célèbre certes deux figures traditionnellement encensées : Charlemagne, élevé au rang d'empereur en l'an 800 et canonisé en 1165, ainsi que Henri IV, pacificateur et reconstruteur de la France après les guerres de religion. Le premier, transformé en « héros mythique »²⁸ (tel un des douze Césars de Suétone) dès le panégyrique d'Éginhard²⁹, vers 830, puis popularisé par de nombreux romans de chevalerie, est valorisé pour sa clémence dans le poème « La Neige », à l'opposé des excès de certains tyrans. Il absout l'amour d'Emma et Éginard

²⁴ P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 47.

²⁵ *Ibid.*, p. 108.

²⁶ A. Prassoloff, édition de *Stello. Daphné*, op.cit., p. 398.

²⁷ Bertrand de La Salle, *Alfred de Vigny*, Paris, Fayard, 1963, p. 240.

²⁸ Isabelle Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2001, p. 153.

²⁹ Éginhard, *Vie de Charlemagne* [830], trad. et éd. François Guizot, Paris, Brière, 1824.

Car il craint sa colère et surtout son pouvoir.³⁰

Le rythme régulier du tétramètre peut renforcer l'impression de maîtrise et de raison qui se dégage de l'évocation du souverain. Isabelle Durand-Le Guern commente plus largement :

Vigny rejoint donc ici la tradition hagiographique qui s'est emparée du personnage de Charlemagne. Figure du souverain idéal, il incarne un Moyen Âge originel plus légendaire qu'historique³¹.

Henri IV apparaît également comme un modèle sous la plume de Vigny. Son ombre plane sur *La Maréchale d'Ancre*, dont l'action se situe en 1617, puisque le dramaturge imagine que ce fut Concini qui chargea Ravaillac de l'assassiner. Révélant ce secret à la maréchale, à la scène 3 de l'acte de l'acte III, Borgia s'exclame : « Un roi si bon qu'il avait fait aimer le pouvoir absolu ! »³² La personnalité du monarque est ainsi cruciale dans l'appréciation de son règne parce qu'elle infléchit de façon notable la position de soumission des sujets. Dans *Cinq-Mars*, les évocations du « feu roi Henri »³³, sont placées sous le signe de la nostalgie : la mort du premier Bourbon semble la tragédie fondatrice d'une dangereuse dérive, selon une représentation courante depuis le XVIII^e siècle³⁴. De Thou y fait implicitement référence quand il prête à Cinq-Mars l'intention de « rétablir [...] ce commerce d'amour du père aux enfants »³⁵ en rapprochant le roi du peuple. L'impression de grandeur que dégage Louis XIII, lors du siège de Perpignan rapporté au chapitre X, est rattachée à son illustre ascendance :

L'armée battit des mains ; le roi étonné s'arrêta ; il regarda autour de lui, et vit dans tous les yeux le brûlant désir de l'attaque ; toute la valeur de sa race étincela dans les siens ; il resta encore une seconde comme en suspens, écoutant avec ivresse le bruit du canon, respirant et savourant l'odeur de la poudre ; il semblait reprendre une autre vie et redevenir Bourbon ; tous ceux qui le virent alors se crurent commandés par un autre homme, lorsque, élevant son épée et ses yeux vers le soleil éclatant, il s'écria :

« Suivez-moi, braves amis ! c'est ici que je suis roi de France ! »³⁶

Évoquer la dynastie bourbonnienne et la « race » du personnage revient en fait ici à souligner une faiblesse fondamentale, seulement corrigée de temps à autre par les traces d'un héritage glorieux mais bien diminué.

2. CRITIQUE DES ROIS

Ce n'est d'ailleurs qu'aux manœuvres de Richelieu que Louis XIII doit cet instant d'« ivresse ». Le début du chapitre transcrit les calculs du ministre et montre que celui-ci manipule son maître, dont il connaît bien le caractère :

³⁰ « La Neige », v. 12, *Poèmes antiques et modernes*, p. 79.

³¹ I. Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, op.cit., p. 153.

³² *La Maréchale d'Ancre*, III, 3, p. 673.

³³ *Cinq-Mars*, chapitre II, p. 36.

³⁴ Voir S. Vanden Abeele-Marchal, édition de *Cinq-Mars*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2006, p. 29.

³⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XIII, p. 149.

³⁶ *Ibid.*, chapitre X, p. 119.

que Louis parte, je lui permets de frapper quelques pauvres soldats des coups qu'il voudrait et n'ose me donner ; que sa colère s'éteigne dans ce sang obscur, je le veux ; mais ce caprice de gloire ne dérangera pas mes immuables desseins, cette ville ne tombera pas encore, elle ne sera française pour toujours que dans deux ans ; elle viendra dans mes filets seulement au jour marqué dans ma pensée.³⁷

Le lexique ainsi que la flexion des verbes au subjonctif présent ou à l'indicatif futur expriment avec insistance la volonté et la puissance du cardinal, tandis que le roi ne semble mû que par des sentiments qu'il n'analyse ni ne maîtrise. Son portrait, au chapitre VIII, explicite qu'il est dépourvu de force d'âme, ainsi que le trahit son « regard » :

à son front élevé, à son profil antique, à son nez aquilin, on reconnaissait un prince de la grande race des Bourbons ; il avait tout de ses ancêtres, hormis la force du regard : ses yeux semblaient rougis par des larmes et voilés par un sommeil perpétuel, et l'incertitude de sa vue lui donnait l'air un peu égaré.³⁸

Dans ce chapitre où Richelieu, on l'a vu³⁹, va échapper à la disgrâce en feignant de vouloir rappeler la reine mère – dont il connaît seul la mort toute récente – avant de prendre sa retraite, le roi reste sous la coupe du cardinal, malgré ses vellétés d'émancipation :

Le prince s'essayait ainsi de loin à braver son ministre, prenant des forces dans la plaisanterie pour rompre mieux son joug insupportable, mais si difficile à soulever. Il croyait presque y avoir réussi, et, soutenu par l'air de joie de tout ce qui l'environnait, il s'applaudissait déjà intérieurement d'avoir su prendre l'empire suprême et jouissait en ce moment de toute la force qu'il se croyait. Un trouble involontaire au fond du cœur lui disait bien que, cette heure passée, tout le fardeau de l'État allait retomber sur lui seul ; mais il parlait pour s'étourdir sur cette pensée importune, et, se dissimulant le sentiment intime qu'il avait de son impuissance à régner, il ne laissait plus flotter son imagination sur le résultat des entreprises, se contraignant ainsi lui-même à oublier les pénibles chemins qui peuvent y conduire.⁴⁰

La puissance du souverain n'est clairement qu'une comédie que le roi joue avec son entourage et jusqu'en son for intérieur. Le narrateur lui prête cependant « le sentiment intime » de sa médiocrité, comme pour mieux en asseoir le constat. La même impression d'évidence ressort du chapitre XXIV, où le roi prétend à nouveau « régner par [lui] seul »⁴¹. Découvrant la complexité des dossiers gérés par Richelieu et qu'il ne parvient pas même à comprendre, il s'évanouit après un constat sans appel : « Ce fut alors que Louis XIII se vit tout entier, et s'effraya du néant qu'il trouvait en lui-même. »⁴² Ces quelques éléments, joints aux analyses menées au premier chapitre, confirment que Vigny peut développer, au sein d'une même œuvre, des « opinions multiples [...] et inconciliables », selon la formule de François Germain qui résume : « *Cinq-Mars*, roman légitimiste, juge sans bienveillance aucune les prêtres et les rois. »⁴³

³⁷ *Ibid.*, p. 115.

³⁸ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 98.

³⁹ Voir notre chapitre 1, p. 45.

⁴⁰ *Cinq-Mars*, chapitre VIII, p. 98-99.

⁴¹ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 292.

⁴² *Ibid.*, p. 295.

⁴³ F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir. Stello, Daphné*, op.cit., p. XVII.

Stello ne donne pas une image plus favorable de Louis XV. On l'a vu, la construction du premier récit enchâssé met en regard la futilité du monarque et la misère, aussi bien matérielle que morale, dans laquelle meurt Gilbert⁴⁴. Outre que le roi donne lui-même l'exemple d'une déplorable impiété, son insouciance néglige jusqu'aux souffrances de ses sujets. Quand le Docteur noir arrive à Versailles, ce sont les voitures « des gens qui étaient allés s'y casser le nez et s'en revenaient à Paris »⁴⁵ qu'il croise dans les avenues ; le roi se replie avec sa maîtresse dans l'intimité d'une chambre inaccessible au public. Ce n'est qu'après avoir pris soin de Mlle de Coulanges qu'il demande : « Dites-moi, docteur, comment on vit à Paris depuis huit jours. »⁴⁶ Le complément de temps laisse mesurer l'ampleur du retrait égoïste du souverain. La façon dont il réagit ensuite, avec sa maîtresse, aux propos du docteur tâchant d'attirer l'attention sur les souffrances de Gilbert dénonce clairement une fermeture :

« L'indignation produit des débordements affreux dans le sang et la bile, qui vous inondent un honnête homme intérieurement, de manière à faire frémir. »
Profond silence. Ni l'un ni l'autre ne frémit.⁴⁷

C'est en fait une absence de réaction que mettent en évidence ces lignes, en reprenant le verbe *frémir* accompagné d'une tournure négative. Le roi semble ainsi incapable de l'« indignation » dont le docteur fait habilement le propre de l'« honnête homme », « idéal social »⁴⁸ du règne de Louis XIV, dont la grandeur semble bien loin. La désignation de Louis XV comme « le meilleur homme du monde »⁴⁹, au début du chapitre, semble donc ironiquement galvaudée, ne s'appliquant qu'à la bonhomie qu'il montre face à sa bien-aimée. Louis XVI est représenté de façon plus nuancée dans *Quitte pour la peur*, eu égard, peut-être, à son destin tragique. Le duc loue « la justesse de son admirable bon sens » mais constate, comme *Cinq-Mars* incite à le faire de Louis XIII : « l'action l'intimide »⁵⁰.

Les rois qui restent en place au XIX^e siècle ne cessent pas de décevoir. C'est ce le sens du dénouement de *La Veillée de Vincennes*, où Louis XVIII, après l'explosion de la poudrière, fait une très brève visite et ne donne que quelques pièces d'or pour récompenser la bravoure des soldats qui ont permis d'éviter un désastre. La façon dont le narrateur rapporte l'épisode suggère les manquements du souverain. Écrivant que « personne ne songea à être mécontent » de ne recevoir qu'une faible gratification « au lieu de croix d'honneur »⁵¹, il signale en fait un sujet de plainte : le monarque semble méconnaître le sens de l'« honneur », qu'il ne rétribue que par l'argent. Le dernier paragraphe s'énonce également sur le ton du reproche : « Je pensai à la famille du pauvre adjudant. Mais j'y pensai seul. En général, quand les princes

⁴⁴ Voir notre chapitre 3, p. 171.

⁴⁵ *Stello*, chapitre IX, p. 515.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 516.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Anne Sancier-Château, *Introduction à la langue du XVII^e siècle*, t. 1 (« Vocabulaire »), Paris, Nathan, « 128 », 1993, p. 61.

⁴⁹ *Stello*, chapitre IX, p. 515.

⁵⁰ *Quitte pour la peur*, scène 8, p. 734.

⁵¹ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre XIII, p. 761.

passent quelque part, ils passent trop vite. »⁵² Comme dans la première histoire de *Stello*, une certaine indifférence semble caractériser le souverain.

Dans « Le Trappiste », le roi trahit même ses partisans. Le poème s'inspire en effet de l'actualité de l'Espagne où un mouvement se forme en 1822, pour contrer les révolutionnaires bouleversant la monarchie depuis dix ans, mais semble finalement désavoué par Ferdinand. Le texte affiche clairement son engagement légitimiste quand il présente le soulèvement des royalistes :

Quelquefois tout un peuple endormi dans ses maux
S'éveille, et, saisissant le glaive des hameaux,
Maudissant la Révolte impure et tortueuse,
Élève tout à coup sa voix majestueuse :
Il redemande à Dieu ses autels profanés,
Il appelle à grands cris ses Rois emprisonnés ;
[...]
Ainsi, terre indocile, à ton Roi seul constante,
Vendée, où la chaumière est encore une tente,
Ainsi de ton bocage aux détours meurtriers
Sortirent en priant les paysans guerriers⁵³.

L'allusion au combat des Chouans, dans la France de la fin du XVIII^e siècle, invite à penser que la condamnation de la « Révolte » vaut au premier chef pour la Révolution de 1789, aussi bien dénoncée dans son action politique que religieuse. Mais de même que la chute du christianisme, malgré la catastrophe qu'elle constitue, se justifie en partie par ses défauts, le revirement du roi conduit les insurgés à douter du bien-fondé de leur entreprise ; un soldat rapporte en effet :

Nul ne sait s'il succombe ou fidèle ou parjure,
Et si le dévouement ne fut pas une injure.⁵⁴

Le héros éponyme fortifie toutefois ses compagnons dans leur engagement, à la fin du poème, mais c'est une allégeance de principe à la monarchie de droit divin qu'il énonce, indépendamment de la personne médiocre du souverain :

Gémissons en secret sur les fronts couronnés ;
Mais servons-les pour Dieu qui nous les a donnés.
Notre cause est sacrée, et dans les cœurs subsiste.
En vain les Rois s'en vont : la Royauté résiste,
Son principe est en haut, en haut est son appui⁵⁵.

La multiplication des oppositions et des distinctions dit assez que le Trappiste ne défend pas des individus mais un principe supérieur, clairement valorisé par le chiasme final.

⁵² *Ibid.*

⁵³ « Le Trappiste », v. 31-44, *Poèmes antiques et modernes, op.cit.*, p. 87-88.

⁵⁴ *Ibid.*, v. 141-142, p. 90.

⁵⁵ *Ibid.*, v. 215-219, p. 92.

3. CRITIQUE DE LA COUR

Faibles, indifférents et ingrats, les rois venant après Henri IV ne semblent plus à la hauteur de leur fonction chez Vigny. Les courtisans ne font pas plus honneur à leur rang dans *La Maréchale d'Ancre*, dont l'avant-propos souligne « l'incapacité d'une cour à manier les affaires publiques ; la cruauté polie des favoris ; les besoins et les afflictions des peuples sous leurs règnes. »⁵⁶ La présentation des caractères ne donne pas une meilleure image des gens de cour : toujours en quête de faveurs, Déageant « marche en saluant, et salue presque en rampant » ; M. de Luynes est un « [f]avori ambitieux et cruel » ; madame de Rouvres est « égoïste, hautaine et fausse » ; M. de Thémis a « toujours une arrière-pensée » ; le baron de Vitry est « sans scrupules »⁵⁷. Le dramaturge ajoute au sujet de ce dernier un jugement peu attendu dans ce genre de présentation succincte, ce qui montre à quel point les personnages sont condamnables : « Un de ces hommes qui se jettent à corps perdu dans le crime, sans penser qu'il y ait au monde une conscience et un remords. »⁵⁸ L'amoralité de cet univers est ainsi dénoncée d'emblée. Les tensions palpables dès l'acte I en confirment de plus la violence. À la scène 7, Luynes résume la situation en employant avec cynisme un vocabulaire de la cruauté :

Les Condé et les Concini sont en présence, qu'ils se **dévorent** mutuellement, nous **écraserons** plus tard le vainqueur avec le nom du roi. À présent nous sommes neutres. [La Maréchale] veut m'**attaquer** avec des intérêts, je l'**attaquerai** avec des passions.⁵⁹

Quand Luynes exulte à l'idée de l'exécution de l'héroïne, à la scène 14 de l'acte IV, la didascalie mentionne même sa « *fureur* », que traduisent des exclamations répétées : « Sur la place du Châtelet, l'Italienne ! Au bûcher, l'insolente ! au bûcher ! Je voudrais déjà m'y chauffer les mains. »⁶⁰ Le jeune « ambitieux » ne se contente donc pas de recueillir « les biens de la maréchale », qui représentent une « fortune égale à celle de la reine mère »⁶¹, ainsi que l'expose la scène 3, dénonçant de la sorte un système scandaleux d'élévation et d'enrichissement indus, que ne remet pas en cause la chute des favoris d'un moment.

4. NOSTALGIE DE L'ARISTOCRATIE

Dans *Cinq-Mars*, le problème majeur que soulève l'évocation de la cour est plutôt celui de sa domestication par un pouvoir central bientôt absolu. À la suite de Montesquieu, Vigny considère en effet la noblesse comme un corps indispensable à la préservation d'une

⁵⁶ *La Maréchale d'Ancre*, « Avant-propos », p. 625.

⁵⁷ *Ibid.*, « Caractères », p. 628-629.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 629.

⁵⁹ *Ibid.*, I, 7, p. 646. Nous soulignons.

⁶⁰ *Ibid.*, IV, 14, p. 702.

⁶¹ *Ibid.*, IV, 3, p. 689.

monarchie équilibrée⁶², de sorte qu'il critique fermement l'action de sape du ministre de Louis XIII, qu'il considère même à l'origine de la Révolution. Le héros éponyme formule cette analyse devant les conjurés pour justifier leur opposition au cardinal :

Si Richelieu triomphe, les antiques monuments de la monarchie crouleront avec nous ; la cour régnera seule à la place des Parlements, antiques barrières et en même temps puissants appuis de l'autorité royale ; mais soyons vainqueurs, et la France nous devra la conservation de ses anciennes mœurs et de ses sûretés.⁶³

Jacques-Philippe Saint-Gérard voit dans ce raisonnement quelque chose de « forcé et d'étroitement personnel » et commente : « L'aristocrate, fût-il large d'esprit et conciliant, a du mal à se débarrasser des préjugés de sa caste. »⁶⁴ Claudie Bernard rappelle que cette thèse « n'avait rien de neuf dans les milieux aristocratiques du XVIII^e et du XIX^e siècle »⁶⁵. Sophie Vanden Abeele-Marchal fait la même remarque mais ajoute que Vigny n'hésite pas, dans sa dénonciation d'une « monarchie sans base », « à élargir le propos jusqu'à la Restauration » avec des « accents qui paraîtraient presque libéraux »⁶⁶. Pierre Flottes montre aussi comment l'auteur s'affranchit de la pensée ultra : il signale qu'envisager la Révolution comme la « conséquence rationnelle d'un phénomène politique, la destruction de la noblesse », s'oppose à la lecture providentialiste de l'événement par Joseph de Maistre⁶⁷. Le duc de *Quitte pour la peur* réitère l'analyse de *Cinq-Mars* quand, retraçant la décadence de la société pour répondre aux questions de son épouse sur la nullité de leur mariage, il évoque :

comment nos vieilles et saintes familles sont devenues si frivoles et si mondaines ; comment et par qui nous fûmes tirés de nos châteaux et de nos terres pour venir nous échelonner dans une royale antichambre ; comment notre ruine fastueuse a nécessité nos alliances calculées⁶⁸.

Le personnage ne nomme pas explicitement les responsables du mal qu'il déplore mais il accuse clairement la constitution trompeuse d'une cour « fastueuse » qui causa la « ruine » de la noblesse. L'adjectif *royale*, antéposé, en acquiert une fonction évaluative (et non plus simplement relationnelle) qui n'exprime pas la grandeur sans ironie, l'étroitesse qu'évoque l'« antichambre » s'opposant à la pluralité des « châteaux » et des « terres ».

Ce « complexe de fin de race »⁶⁹, pour reprendre l'expression de Mohamed Ali Drissa, s'exprime sans retenue dans *Stello*, en particulier au chapitre XXXIX, quand le Docteur noir déclare au poète :

Je désire ardemment, pour le bien que je vous souhaite, que vous ne soyez pas né dans cette caste de parias, jadis brahmes, que l'on nommait noblesse, et que l'on a flétrie d'autres noms ; classe toujours dévouée à la France et lui donnant ses plus belles gloires, achetant de son sang le plus pur le droit de la défendre en se dépouillant de ses biens pièce à pièce et de père en fils ; grand famille pipée, trompée, sapée par ses plus grands rois, sortis d'elle ;

⁶² Voir la notice d'A. Bouvet, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1309, ainsi que M. Citoleux, « Vigny historien de la conjuration de Cinq-Mars », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1923, p. 51.

⁶³ *Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 246.

⁶⁴ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 144.

⁶⁵ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 205.

⁶⁶ S. Vanden Abeele-Marchal, édition de *Cinq-Mars*, *op.cit.*, p. 29-31.

⁶⁷ P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 54.

⁶⁸ *Quitte pour la peur*, scène 12, p. 743.

⁶⁹ Mohamed Ali Drissa, « Vigny, la terreur et le pouvoir », in Christian Croisille et Jean Ehrard (dir.), *La légende de la Révolution*, Clermont-Ferrand, Université de Clermont Ferrand II – Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, 1988, p. 414.

hachée par quelques-uns, les servant sans cesse, et leur parlant haut et franc ; traquée, exilée, plus que décimée, et toujours dévouée tantôt au prince qui la ruine, ou la renie, ou l'abandonne, tantôt au peuple qui la méconnaît et la massacre ; entre ce marteau et cette enclume, toujours pure et toujours frappée, comme un fer rougi au feu ; entre cette hache et ce billot, toujours saignante et souriante comme les martyrs ; race aujourd'hui rayée du livre de vie et regardée de côté, comme la race juive. Je désire que vous n'en soyez pas.⁷⁰

L'excessive longueur de la phrase est à la mesure de l'amertume qui s'y exprime. Au dévouement de la noblesse au fil de l'histoire s'opposent en effet des attaques systématiques, dont plusieurs énumérations de participes passés et de verbes conjugués suggèrent l'acharnement. Les images sanglantes des dernières lignes sont elles aussi redoublées, comme pour provoquer un sentiment d'horreur. La comparaison finale avec « la race juive » clôt cette inflation par un exemple d'exclusion qui se veut certainement hyperbolique. Malgré tout, l'emploi du terme *martyr* rappelle la supériorité dont peut témoigner cette persécution, ainsi que le suggère, dès le début du paragraphe, la référence à la première caste sacerdotale de l'Inde. Avant de livrer ce tableau pathétique, le Docteur noir a célébré la noblesse de « Mme la duchesse de Saint-Aignan »⁷¹, au chapitre XXV. Cette désignation respectueuse, qui rétablit un titre refusé par les révolutionnaires, montre d'emblée que le conteur refuse ce déni de valeur. Le récit de l'entrevue avec la jeune femme se conclut sur un éloge général de la dignité aristocratique :

L'habitude du grand monde et d'une continuelle aisance élève l'esprit au-dessus du luxe que l'on voit tous les jours, et ne plus le voir est à peine une privation. Une éducation élégante donne le dédain des souffrances physiques, et ennoblit par un doux sourire de pitié les soins minutieux et misérables de la vie, apprend à ne compter pour quelque chose que les peines de l'âme, à voir sans surprise une chute mesurée d'avance par l'instruction, les méditations religieuses, et même toutes les conversations des familles et des salons, et surtout à se mettre au-dessus de la puissance des événements par le sentiment de ce qu'on vaut.⁷²

Le raisonnement peut surprendre, qui distingue richesse et goût du « luxe », faisant même de l'opulence une source de détachement des biens matériels, rendus indifférents par leur abondance. L'auteur livre en fait ici une première expression, encore étroite, d'un idéal de supériorité de la conscience, célébré dans de nombreux poèmes des *Destinées*. Le propos devient plus difficilement acceptable, toutefois, quand la mise en avant de l'« habitude », de l'« éducation » et de « l'instruction » cède la place à la valorisation de l'hérédité : « La dignité devient à la longue une qualité qui passe dans le sang, et de là dans tous les gestes, qu'elle ennoblit. »⁷³ Il semble bien que l'évocation des heures noires de la Révolution, dans *Stello*, conduise l'aristocrate ruiné à l'expression partisane d'un ressentiment de classe.

⁷⁰ *Stello*, chapitre XXXIX, p. 659.

⁷¹ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 579.

⁷² *Ibid.*, chapitre XXV, p. 582-583.

⁷³ *Ibid.*, p. 583.

B) TENDANCES PROGRESSISTES

Ces convictions nobiliaires bien ancrées n'enferment cependant pas Vigny dans un conservatisme rigide, comme l'attestent déjà les critiques qu'il peut formuler contre certains rois et leur cour. De plus, les injustices faites aux plus faibles ne le laissent pas insensible et colorent son œuvre d'un certain progressisme. Si le terme n'est forgé qu'aux alentours de 1840, l'idée qu'il exprime – de défense d'un progrès social, sans nécessité de violence ou d'engagement très à gauche – peut sembler mouvoir la plume de Vigny, plus précisément du dramaturge qui part à la rencontre directe du public dans les années 1830.

1. JUSTICE SOCIALE

Dans *Chatterton*, on le sait, Vigny milite en faveur d'une aide aux créateurs pauvres. La préface sollicite explicitement une redistribution des richesses : « Ne prendrons-nous pas, sur les palais et les milliards que nous donnons, une mansarde et un pain pour ceux qui tentent sans cesse d'idéaliser leur nation malgré elle ? »⁷⁴ La disproportion des sommes dilapidées et du minimum nécessaire qu'il faudrait allouer au poète met clairement en avant un déséquilibre à corriger. La revendication formulée ici reste cependant modeste ; la mise en scène de John Bell à l'acte I suggère que bien d'autres doléances seraient légitimes. Le Quaker dénonce ainsi la résurgence de privilèges d'un autre temps : « Tu es le baron absolu de ta fabrique féodale. »⁷⁵ Dans la même page, le religieux s'insurge aussi du travail des enfants, annonçant presque le célèbre plaidoyer de Victor Hugo dans « Melancholia »⁷⁶ : « Y a-t-il [...] une seule famille qui n'envoie ses petits garçons et ses filles tousser et pâlir en travaillant tes laines ? »⁷⁷ Dans sa lettre à Kitty Bell, au chapitre XV de *Stello*, le poète anglais rappelle déjà que sa misère n'est pas un phénomène isolé :

*j'ai demeuré le front appuyé sur les vitres comme un mendiant. J'ai senti le froid tomber sur moi et couler sur mes membres ; j'ai espéré que la mort me prendrait ainsi, comme elle a pris d'autres pauvres sous mes yeux*⁷⁸.

En plaçant cette dimension économique au cœur de sa pièce, Vigny applique les prescriptions de Benjamin Constant, faisant valoir dans ses *Réflexions sur la tragédie*, en 1829 : « notre public sera plus ému de ce combat de l'individu contre l'ordre social qui le dépouille ou le garrotte, que d'Œdipe poursuivi par le Destin »⁷⁹. Plusieurs commentateurs voient cependant dans ce choix la trace d'influences véritablement politiques. Pour expliquer

⁷⁴ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 757-758.

⁷⁵ *Ibid.*, I, 2, p. 767.

⁷⁶ V. Hugo, « Melancholia », v. 113 *sqq.*, *Les Contemplations*, *op.cit.*, p. 174-175.

⁷⁷ *Chatterton*, I, 2, p. 767

⁷⁸ *Stello*, chapitre XV, p. 534.

⁷⁹ B. Constant, *Réflexions sur la tragédie* [1829], cité par Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993, p. 49.

la critique de la bourgeoisie industrielle que fait entendre la pièce, Pierre-Louis Rey rappelle ainsi la sympathie de l'auteur envers les idées saint-simoniennes aux alentours de 1830⁸⁰. Pierre Flottes analyse également :

Dans John Bell, Vigny a voulu peindre à la fois la grossièreté de l'homme du peuple, l'insolence du parvenu et la dureté du bourgeois. C'est une satire tracée par un gentilhomme voisin du socialisme.⁸¹

Dans son *Cours familier de littérature*, en 1863, Lamartine rapproche plus durement le rang de l'écrivain et la cause que défend son drame :

M. de Vigny, cependant, ébranlé par les secousses de la révolution qui vient d'éclater, à son insu possédé par la haine féodale contre ceux qui viennent d'expulser son roi et dont il est heureux de se venger, prend en main la cause de ce coupable et malheureux Chatterton, le compose comme la cause d'un poète et d'un homme *incompris*, et en fait un dangereux chef-d'œuvre, un manifeste socialiste touchant, contre le sens commun et contre la société de droit et de devoir commun aussi.⁸²

Quoique cette affirmation d'un glissement du conservatisme au socialisme puisse surprendre, Pierre Barbéris y voit un mouvement d'ensemble du romantisme, fortement imprégné d'une critique « du désordre et de l'absurdité moderne » d'abord formulée à droite ; il cite *Chatterton* en exemple : « John Bell, nouveau baron, sera jugé par l'aristocrate Vigny avant de l'être par un quelconque socialisme. »⁸³ Pour Michael Löwy et Robert Sayre, c'est même l'essence du romantisme que cette opposition à la civilisation moderne engendrée par la révolution industrielle et la généralisation de l'économie de marché⁸⁴. Plutôt que de souligner une nouvelle contradiction dans la pensée de Vigny, on pourra donc résumer la logique qui sous-tend *Chatterton* comme le refus d'une évolution de la société qui ne constitue en rien un progrès.

Cette préoccupation ne se limite cependant pas au drame de 1835. Déjà, la première nouvelle de *Stello* ménage une confrontation accusatrice du confort de Trianon et du dénuement dans lequel meurt Gilbert. *La Maréchale d'Ancre* rapporte également la situation des « peuples » à celle de la « cour », conformément à l'avant-propos, cité plus haut. Le personnage de Picard, de condition modeste, met ainsi en évidence une disproportion honteuse de fortunes quand il remet aux hommes de Concini le portefeuille égaré par ce dernier et contenant des sommes colossales, qu'il commente avec vivacité :

Et il sortait avec cela sur lui, dans sa poche ! – Comme ça ! – Comme on y jette un doublon. Neuf cent mille livres ! – J'aurais travaillé neuf cents ans avant de les gagner. Et il en a peut-être neuf fois, vingt fois autant, s'il a pris seulement la fortune de tous ceux qu'il a fait pendre.⁸⁵

⁸⁰ Pierre-Louis Rey, édition de *Chatterton*, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2001, p. 18.

⁸¹ P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 137.

⁸² A. de Lamartine, *Cours familier de littérature*, entretien n° 94, Paris, texte publié à compte d'auteur, tome XVI, 1863, p. 293.

⁸³ Pierre Barbéris, « Mal du siècle ou d'un romantisme de droite à un romantisme de gauche », in École Normale Supérieure de Saint-Cloud (dir.), *Romantisme et politique. 1815-1851*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 166-167.

⁸⁴ Michael Löwy et Robert Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

⁸⁵ *La Maréchale d'Ancre*, V, 4, p. 706.

Avant même que le personnage n'imagine à combien se monte l'ensemble des richesses du maréchal d'Ancre en rappelant leur origine douteuse, la façon dont il ramène l'argent égaré à sa propre échelle de grandeur dénonce un hiatus inadmissible entre l'aisance d'un parvenu et les efforts infructueux d'un honnête travailleur. Toutefois, Vigny ne met pas toujours l'accent sur de tels dysfonctionnements. Mohamed Ali Drissa remarque ainsi que la troisième nouvelle de *Stello* occulte entièrement les causes sociales de la Révolution⁸⁶. Toutes les œuvres composées autour de 1830 ne relèvent donc pas de la même approche. C'est plutôt le projet dans lequel elles s'inscrivent qui permet d'en expliquer la coloration politique ; dénoncer les dérives sanglantes de la Terreur et émouvoir le public sur la misère du poète ne relèvent à l'évidence pas de la même perspective. C'est sans doute ce qui peut expliquer que dans « La Flûte », comme le relève Pierre Laforgue, la dimension sociale du discours du pauvre disparaisse au profit de l'angle métaphysique de l'égalité des âmes⁸⁷ ; telle est la perspective des « poèmes philosophiques » des *Destinées*.

2. ÉVOLUTION DES MŒURS

La disparité des fortunes n'est du reste pas la seule injustice qui interpelle Vigny, également sensible à la condition des femmes. Marie-Christine Moreau souligne ainsi, à propos de *Chatterton* :

Le désir de faire de Kitty Bell, serve de son mari, humiliée et exploitée, un symbole de l'oppression féminine, au même titre que Chatterton symbolise celle du poète, a en outre poussé Vigny à doter Kitty Bell d'une fille, dont l'enfance apeurée préfigure déjà le futur : avec Rachel se perpétuera la soumission au despotisme masculin incarnée par sa mère.⁸⁸

La question « féministe »⁸⁹, selon le terme de Pierre Flottes, est cependant plus centrale dans *Quitte pour la peur*. Si la pièce montre combien le délitement des valeurs, notamment familiales, peut s'avérer douloureux, elle ne s'inscrit nullement dans une perspective rigoriste. De façon pragmatique, une fois de plus, Vigny, ne prône pas un retour illusoire à un ordre sans fondement, mais une évolution des mentalités. C'est pourquoi il défend, dès l'« argument », une « miséricorde qui ne manque peut-être pas de dignité »⁹⁰ en faveur des femmes qui, comme leur mari, trouvent le bonheur en dehors d'un mariage dépourvu de sentiments. Comme dans *Servitude et grandeur militaires*, l'honneur semble ainsi à refonder. Le décor de la pièce en suggère bien le poids : « Des portraits de famille très grands ornent les murs »⁹¹ de la chambre de la duchesse, rappelant peut-être la galerie du château de Don Ruy Gomez, chez Victor Hugo⁹². Le duc qu'imagine Vigny conçoit néanmoins la nécessité d'aménagements. Apprenant que sa femme attend un enfant dont il ne sera pas le père

⁸⁶ M. A. Drissa, « Vigny, la terreur et le pouvoir », *op.cit.*, p. 418.

⁸⁷ P. Laforgue, « La Flûte, ou la poétique du ratage chez Vigny », in J. Thélot (dir.), *Vigny : Romantisme et vérité*, Mont-de-Marsan, éditions InterUniversitaires, septembre 1997, p. 108.

⁸⁸ Marie-Christine Moreau, *Chatterton et le drame romantique*, *op.cit.*, p. 56.

⁸⁹ P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 132.

⁹⁰ *Quitte pour la peur*, « Argument », p. 721.

⁹¹ *Ibid.*, scène 1, p. 723.

⁹² Voir V. Hugo, *Hernani* [1830], éd. Claude Eterstein, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, acte III.

biologique, il annonce à Tronchin, à la scène 8 : « l'Honneur ne peut pas toujours être compris de la même façon. »⁹³ Peu avant de quitter son épouse sans l'avoir punie, après une nuit passée simplement à discuter, mais qui pourra laisser croire à la légitimité de l'héritier à naître, il justifie sa conduite de la sorte : « Dans une société qui se corrompt et se dissout chaque jour comme la nôtre, tout ce qui reste encore de possible, c'est le respect des convenances. »⁹⁴ Plutôt que de s'offusquer, conformément à l'hypocrisie mondaine dénoncée dès la première scène, que la grossesse de sa femme puisse révéler au grand jour une relation adultère dont la pratique est pourtant largement répandue, ainsi qu'il l'illustre lui-même, le héros prend le parti de manipuler les apparences, qui importent seules en l'absence de valeurs solides. Cette souplesse surprend les attentes de la duchesse qui s'effraye, à la page précédente, quand son mari lui parle de « la loi de l'Honneur »⁹⁵. Le retournement qu'opère le dénouement plaide donc en faveur d'un assouplissement de règles qui ont perdu toute pertinence dès lors qu'elles ne sont plus véritablement respectées, sans pour autant laisser libre cours à une véritable dépravation.

La nouveauté de la pièce tient surtout à ce que la tolérance souvent accordée à l'homme en matière de libération des mœurs soit ici également concédée à la femme. La duchesse affirme ainsi avec une certaine hardiesse : « mon mari pense si peu à sa femme, qu'il n'a vraiment pas le droit d'exiger la moindre réciprocité. »⁹⁶ L'emploi de la troisième personne instaure une distance propre à atténuer la franchise de la réplique mais peut aussi marquer la liberté de parole de la jeune femme qui parle de son époux sans plus de ménagements que s'il était absent. L'héroïne montre ensuite davantage de prudence, en employant la modalité interrogative, mais elle continue de postuler l'égalité des sexes en demandant : « si vous avez et si j'ai moi-même le droit de jalousie »⁹⁷. Le Duc ne met pas en cause ce parallélisme quand il déclare : « Nous avons chacun nos petits secrets. Vous faites bien, et je crois que je ne fais pas mal de mon côté. »⁹⁸ Si le propos semble ici pondéré, la première scène de la pièce révèle cependant que cette logique progressiste pourrait avoir de vastes applications. Commentant la situation délicate de sa maîtresse, Rosette cite en effet son frère, « fermier en Normandie » : « lorsqu'on ne cultive pas une terre, on ne doit avoir de droit ni sur ses fleurs ni sur ses fruits. »⁹⁹ L'image peut sembler vulgaire mais la duchesse souligne à juste titre que « cela mènerait loin en politique, si l'on voulait y réfléchir. »¹⁰⁰ C'est en effet la question des droits respectifs de la propriété et du travail que soulève la formule du paysan à la veille de la Révolution.

Ces audaces restent cependant limitées : il faut bien relever la dissymétrie qui laisse la duchesse « quitte pour la peur », comme l'annonce le titre, alors que les époux sont tous deux adultères. Lors de sa discussion avec Tronchin, à la scène 8, le duc n'évoque ainsi que le

⁹³ *Quitte pour la peur*, scène 8, p. 733.

⁹⁴ *Ibid.*, scène 12, p. 745.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 744.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 741.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 743.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 745.

⁹⁹ *Ibid.*, scène 1, p. 725.

¹⁰⁰ *Ibid.*

ridicule ou la folie d'un meurtre punitif, non son illégitimité. D'ailleurs, il ne renonce pas tout à fait à punir la grossesse de son épouse, quoiqu'il déclare : « Je suis si étranger à cette femme que je n'ai pas le droit de la colère »¹⁰¹. Dévoilant ses intentions au docteur, il ne cache pas la relative cruauté que recouvrira son stratagème : « fiez-vous à moi pour ne tirer d'elle qu'une vengeance de bonne compagnie et qui, pour être de bon goût, n'en sera peut-être que plus sévère. »¹⁰² Il n'est pas sans importance de relever la didascalie qui suit presque immédiatement : « *Il rit et prend son épée.* »¹⁰³ Le duc ne renonce pas à affirmer sa force, sans s'inquiéter des sentiments de sa femme, qui ne suscitent qu'un rire peu charitable. La duchesse confirme, à la fin de la pièce, ce que la magnanimité du personnage peut manifester de hauteur ; elle s'exclame, quand il part : « Votre générosité m'écrase ! »¹⁰⁴ Elle confie de plus à Rosette, dans la dernière scène : « Il m'a sauvée, mais il m'a traitée avec une pitié dédaigneuse qui m'anéantit et me punit bien plus que la sévérité d'un autre. »¹⁰⁵ La condescendance ressentie par l'héroïne s'énonce sans retenue à la scène 8, quand le duc minimise l'importance de l'affaire :

Voilà ma matinée. – Elle est sérieuse, comme vous voyez ; et maintenant, en vérité, m'occuper d'une affaire de... de quoi, dirai-je ? de ménage ?... Oh ! non ! – Quelque chose de moins que cela encore... Une affaire de boudoir...¹⁰⁶

Face à son épouse, il ne manifeste pas un tel mépris mais n'abandonne pas sa superbe puisqu'il l'appelle « mon enfant »¹⁰⁷. Surtout, il entretient un mystère cruel sur son projet, par exemple quand il mentionne « la loi de l'Honneur » sans expliquer tout de suite comment il la conçoit. Il ne faut pas négliger l'aparté de la duchesse qui se plaint, dans cette scène 12, de subir une « torture »¹⁰⁸. Quand il dévoile enfin ses intentions, le duc reconnaît pourtant, mais trop tard, que son épouse ne méritait aucun châtement, si mesuré puisse-t-il paraître : « toute la vengeance que je tirerais de vous (si vous m'aviez offensé), ce serait cette frayeur que je viens de vous faire. »¹⁰⁹ L'écart est frappant entre la tournure hypothétique qui met en doute la légitimité d'une « vengeance » et l'emploi final de l'indicatif, qui en souligne pourtant la réalité. On pourrait penser que Vigny favorise de la sorte une réflexion avancée sur les injustices faites aux femmes mais il est aussi loisible de se demander si son féminisme ne manifeste pas là ses limites. Le dramaturge semble en effet partager le point de vue du mari quand il indique que la duchesse prononce une réplique « *[e]n enfant* »¹¹⁰. De surcroît, révéler au spectateur le plan que l'héroïne ignorera jusqu'au dénouement assure certes le comique de la pièce¹¹¹, mais c'est de l'épouse inquiète que rit ainsi le spectateur, dans une posture de distance plus que d'empathie.

¹⁰¹ *Ibid.*, scène 8, p. 734.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, scène 12, p. 746.

¹⁰⁵ *Ibid.*, scène 13.

¹⁰⁶ *Ibid.*, scène 8, p. 734.

¹⁰⁷ *Ibid.*, scène 12, p. 745.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 741.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 745.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 742.

¹¹¹ Voir chapitre 7, p. 575 *sqq.*

On s'en étonne moins, toutefois, quand on songe à la misogynie dont peut faire preuve Vigny. En témoigne au premier chef « La Colère de Samson », où le héros prononce notamment un vers qui manque singulièrement de nuance :

Car la Femme est un être impur de corps et d'âme.¹¹²

André Jarry résume de façon éclairante : « si Vigny se laisse emporter par l'affectivité, il est injuste envers les femmes ; s'il se prend à raisonner, il assume leur défense. »¹¹³

C) CRITIQUE RADICALE DE TOUT GOUVERNEMENT

Les limites du progressisme de l'auteur, outre qu'il a partie liée avec un certain conservatisme, peuvent s'expliquer par ce constat que Pierre-Georges Castex formule à propos du poème « Les Oracles » : « La pensée politique de Vigny a été plus ardente à détruire qu'habile à construire »¹¹⁴. René Pomeau souligne ce pessimisme en présentant *Servitude et grandeur militaires* comme le « livre d'un incroyant en matière de politique »¹¹⁵. Cette expression invite à voir le même scepticisme dans la façon dont Vigny aborde la religion et la politique. André Jarry consolide cette perspective en remarquant l'importance de la trahison et de la vengeance dans *Cinq-Mars*, *Le More de Venise* et *La Maréchale d'Ancre*, « [c]omme si les relations de pouvoir étaient vouées à reproduire ce qui était l'apanage d'un Dieu cruel »¹¹⁶. Il est vrai que les figures d'autorité trouvent rarement grâce aux yeux du gentilhomme. Dans *Servitude et grandeur militaires*, il rappelle ainsi que le « souverain pouvoir » est « souvent tombé en indignes mains, dans notre histoire »¹¹⁷. Le Docteur noir, dans *Stello*, semble déplorer plus précisément une décadence : « Le pouvoir n'a plus, depuis longtemps, ni la force ni la grâce. – Ses jours de grandeur et de fêtes ne sont plus. »¹¹⁸ Mais la critique de Vigny semble plus radicale, comme en témoigne la préface du *More de Venise* où l'écrivain fait valoir que la France « reçoit trop souvent la direction, en politique des plus nuls »¹¹⁹. Surtout, son dénigrement ne se limite pas aux dirigeants mais frappe parfois les régimes eux-mêmes, sans faire plus d'exceptions. Rappelons que pour le Docteur noir, l'ignorance dans laquelle Dieu laisse les hommes vaut aussi en matière politique et les prive d'« une forme de gouvernement parfaite »¹²⁰. C'est dans cette même optique que le Christ du

¹¹² « La Colère de Samson », v. 38, *Les Destinées*, p. 140.

¹¹³ A. Jarry, « La femme chez Vigny », *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier, op.cit.*, p. 258.

¹¹⁴ P.-G. Castex, *Les Destinées d'Alfred de Vigny commentées, op.cit.*, p. 269.

¹¹⁵ René Pomeau, édition de *Servitude et grandeur militaires*, Paris, Delmas, 1953, p. 13.

¹¹⁶ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 312.

¹¹⁷ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre 1, p. 722.

¹¹⁸ *Stello*, chapitre XXXIX, p. 660.

¹¹⁹ *Le More de Venise*, « Lettre à Lord*** [...] », *Œuvres complètes*, t. I, p. 400.

¹²⁰ *Stello*, chapitre XXXIX, p. 656.

« Mont des Oliviers » compare les « Nations » aux vierges folles « que rien ne conduit »¹²¹. Mais le pessimisme de Vigny ne s'arrête pas là : outre cette inévitable imperfection des institutions humaines, il suggère que l'exercice du pouvoir est nécessairement corrupteur.

1. IMPERFECTION DES RÉGIMES

La critique politique de Vigny se radicalise, dans *Stello*, parce que l'ouvrage repose sur une logique d'exemplarité. Si le Docteur noir raconte à son patient des histoires de poètes malheureux, c'est en effet pour le dissuader d'écrire « dans l'intérêt d'une sublime forme de gouvernement »¹²². Les trois récits enchâssés peignent ainsi trois régimes différents, dans le but de montrer qu'aucun ne mérite que l'on s'y dévoue. Chaque nouvelle prétend donc condamner un type de pouvoir, au-delà des dirigeants qu'elle met en scène. Cela apparaît clairement au chapitre XIII, qui fait le lien entre les deux premiers récits. Après que le docteur a rapporté le dernier détail concernant la mort de Gilbert, *Stello* demande : « Qui vous dit que j'aie pensé à une monarchie absolue et héréditaire, et que ce soit pour elle que j'aie médité quelque sacrifice ? »¹²³ Le conteur explicite alors ses intentions : « je n'ai voulu vous parler de Gilbert que parce que cela m'a été une occasion pour vous dévoiler la *pensée intime* monarchique touchant messieurs les poètes »¹²⁴. Ce n'est sans doute pas seulement parce qu'il est évoqué au début de l'ouvrage que le régime dans le respect duquel fut élevé Vigny ne fait l'objet que d'une critique ciblée, ce qui ne sera pas le cas de la démocratie, pour laquelle l'auteur laisse sentir plus d'aversion. Il n'empêche que l'aristocrate peut critiquer l'absolutisme dans son principe : c'est une des raisons de la condamnation de Richelieu dans *Cinq-Mars*. C'est toutefois parce qu'elle affaiblit le pouvoir du roi à force de l'agrandir que l'action du ministre est réprouvée, ainsi que l'expose le duc de Bouillon dans un long avertissement au jeune Louis XIV :

il vous prépare une grande puissance, sans doute ; vous aurez un sceptre absolu ; mais il a rompu le faisceau d'armes qui le soutenait. Ce faisceau-là, c'était votre vieille noblesse, qu'il a décimée. Quand vous serez roi, vous serez un grand roi, j'en ai le pressentiment ; mais vous n'aurez que des sujets et point d'amis, car l'amitié n'est que dans l'indépendance et une sorte d'égalité qui naît de la force. Vos ancêtres avaient leurs *pairs*, et vous n'aurez pas les vôtres. Que Dieu vous soutienne alors, monseigneur, car les hommes ne le pourront pas ainsi sans les institutions. Soyez grand ; mais surtout qu'après vous, grand homme, il en vienne toujours d'aussi forts ; car, en cet état de choses, si l'un d'eux trébuche, toute la monarchie s'écroulera.¹²⁵

Dans *Stello*, le Docteur noir introduit l'histoire de Kitty Bell « en cas que [le] dévouement politique [de son interlocuteur] soit réservé à cette triple machine assez connue sous le nom de "*monarchie représentative*" »¹²⁶. La nouvelle qui suit ne développe pourtant

¹²¹ « Le Mont des Oliviers », v. 119-122, *Les Destinées*, p. 152. Voir Matthieu, XXV, 1-13.

¹²² *Stello*, chapitre III, p. 501.

¹²³ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 525.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XVII, p. 195.

¹²⁶ *Stello*, chapitre XIII, p. 525.

pas plus la critique de ce régime que du précédent, comme si la triste fin réservée au poète constituait une accusation suffisante. Dans *Chatterton*, on ne trouve qu'une allusion au système politique en place dans l'Angleterre de la fin du XVIII^e siècle, la pièce dénonçant plus largement l'avènement d'une société matérialiste. C'est avec beaucoup d'ironie que le Quaker s'exclame, après la tirade de John Bell justifiant sa domination financière, à la scène 2 de l'acte I : « Courage, ami ! je n'ai jamais entendu au Parlement un raisonnement plus sain que le tien. »¹²⁷ La condamnation du parlementarisme est en revanche davantage développée dans quelques poèmes plus tardifs des *Destinées*. Pour mettre en valeur la parole poétique, la deuxième section de « La Maison du Berger » l'oppose notamment à celle des hommes politiques :

Leurs discours passagers flattent avec étude
La foule qui les presse et qui leur bat des mains ;
Toujours renouvelé sous ses étroits portiques,
Ce parterre ne jette aux acteurs politiques
Que des fleurs sans parfums, souvent sans lendemains.¹²⁸

L'idée de la vanité domine : tout dit le caractère éphémère des « discours » démagogiques, soumis à l'appréciation changeante d'un peuple versatile. Seul l'adjectif *politique* rappelle que le vocabulaire théâtral n'est qu'une image, qui se prolonge encore à la strophe suivante où la chambre des élus devient une « salle de Spectacle »¹²⁹. Le poème « Les Oracles » se place aussi dans la continuité de ces vers, en développant une évocation fort critique de la monarchie de Juillet. La cinquième strophe, en particulier, reprend le lexique du théâtre :

Les Parlements jouaient aux tréteaux populaires,
À l'assaut du pouvoir par l'applaudissement.
Leur tribune savait, par de feintes colères,
Terrasser la Raison sous le Raisonnement.
Mais leurs coups secouaient la poutre et le cordage.
Et le frêle tréteau de leur échafaudage
Un jour vint à crier et croula lourdement.¹³⁰

L'idée de flatterie fait retour, accompagnée de celle de tromperie, de sorte que la chute d'un régime si fragile n'apparaît pas surprenante.

Accordant une place prépondérante au débat démocratique, la république, que *Stello* aborde en dernier lieu, est condamnée sans surprise. Le Docteur noir n'avance pourtant pas cette raison mais pointe des dérives criminelles. Alors que dans les deux premières parties de l'ouvrage les régimes discrédités par les récits du conteur sont mentionnés sans autre développement, la troisième nouvelle fournit davantage d'explicitations, comme pour mieux attaquer le régime auquel Vigny est certainement le moins favorable. En guise d'introduction, le docteur dit à son patient :

Je vois rouler dans vos yeux toute l'histoire des Républiques, avec ses magnanimités de collège. Épargnez-m'en les citations, je vous en supplie, car à mes yeux l'Antiquité tout entière est *hors la loi* philosophique à cause de l'esclavage qu'elle aimait tant¹³¹.

¹²⁷ *Chatterton*, I, 2, p. 766.

¹²⁸ « La Maison du Berger », v. 178-182, *Les Destinées*, p. 124.

¹²⁹ *Ibid.*, v. 183.

¹³⁰ « Les Oracles », v. 29-35, *Les Destinées*, p. 130.

¹³¹ *Stello*, chapitre XIX, p. 557.

Le personnage entend ainsi opposer des représentations trompeuses à des faits avérés, sans toutefois examiner précisément ces derniers : il maintient sa logique de généralisation, blâmant une époque « tout entière » pour une pratique répréhensible. Après cette mise en garde, il présente la Terreur comme l'époque du règne de la démocratie¹³². L'éloge du canonier nonchalant, au chapitre XXXVI, confirme cette assimilation : « Tu as retranché du monde un règne et une ère démocratique ; tu as fait reculer la Révolution d'un pas, tu as blessé à mort la République... »¹³³ Il peut sembler excessif de condamner ce régime en bloc à cause des excès de la Terreur mais le Docteur noir prévient cette objection dès le chapitre XX :

Je ne puis que gémir, avec les républicains sincères et loyaux, du tort que tous ces hommes-là ont fait au beau nom latin de la *chose publique* : je conçois leur haine pour ces malheureux [...] qui souillèrent aux yeux des nations leur forme gouvernementale favorite. Mais, en cherchant un peu, ne pourront-ils garder la chose avec un autre nom ? La langue est souple.¹³⁴

Le conteur admet que tous les tenants du régime n'en cautionnent pas nécessairement les exactions honteuses, mais il suggère que conserver le « nom » qu'elles ont sali équivaut à une acceptation tacite. Rappelons de surcroît, pour mieux comprendre l'identification de la république à la Terreur, que « démocratie et liberté sont devenues aujourd'hui à peu près synonymes, alors qu'une pensée politique plus ancienne les opposait. »¹³⁵ C'est ce que suggère, dans le récit du Docteur noir, une expression comme celle d'« esclaves du peuple souverain »¹³⁶, qui peut sembler renvoyer aux reproches formulés contre « l'Antiquité » au chapitre XIX et faire de la contrainte une caractéristique essentielle de la démocratie. Lors de l'épisode du « réfectoire », la diatribe de Chénier, composée par Vigny à partir des derniers vers du poète, fait aussi entendre une accusation violente contre le « *peuple roi* » s'appêtant à dévorer des hommes « *pendus aux crocs sanglants du charnier populaire* »¹³⁷. Si la dernière nouvelle peint les horreurs des violences révolutionnaires, de tels passages semblent aussi trahir un profond refus de porter le « peuple » au pouvoir.

Mais en dénigrant trois régimes à partir de trois exemples précis, *Stello* conduit plus largement à invalider tout principe de gouvernement. Telle est la leçon du chapitre XXXIX, où le Docteur noir définit le pouvoir avec beaucoup de mépris : « Le tenir en main, cela s'est toujours pu réduire à l'action de *manier des idiots et des circonstances* »¹³⁸. La critique est tout aussi radicale dès le passage qui justifie le titre de cette conclusion politique : « le Pouvoir est une science de convention selon les temps, et [...] tout ordre social est basé sur un mensonge plus ou moins ridicule »¹³⁹. Le docteur développe ensuite cette affirmation de façon méthodique :

¹³² *Ibid.*, chapitre XX, p. 559.

¹³³ *Ibid.*, chapitre XXXVI, p. 646.

¹³⁴ *Ibid.*, chapitre XX, p. 565.

¹³⁵ P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, *op.cit.*, p. 900.

¹³⁶ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 591.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 597. Voir André Chénier, *Poésies*, éd. Louis Becq de Fouquières [Paris, Charpentier, 1872], Paris, Gallimard, « Poésie », 1994, p. 468.

¹³⁸ *Stello*, chapitre XXXIX, p. 660.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 655.

[Le pouvoir] est-il jamais sorti, et sortira-t-il jamais des deux points uniques sur lesquels il puisse s'appuyer, *hérédité* et *capacité*, qui vous déplaisent si fort, et auxquels il faut revenir ? Et si votre pouvoir favori règne par l'hérédité et la propriété, vous commencerez, monsieur, par me trouver une réponse à ce petit raisonnement connu sur la propriété :

C'est là ma place au soleil : voilà le commencement et l'image de l'usurpation de toute la terre.

Et sur l'hérédité, à ceci :

On ne choisit pas, pour gouverner un vaisseau dans la tempête, celui des voyageurs qui est de meilleure maison.

Et en cas que ce soit la capacité qui vous séduise, vous me trouverez, s'il vous plaît, une forte réponse à ce petit mot :

*Qui cédera la place à l'autre ? Je suis aussi habile que lui. – QUI DÉCIDERA ENTRE NOUS ?*¹⁴⁰

Pierre-Georges Castex résume de façon éclairante :

Vigny considère trois principes : celui de la Propriété, qui est la base des régimes bourgeois ; celui de l'Hérédité, qui a jadis assuré la permanence d'une monarchie dynastique ; celui de la Capacité, qui est mis en avant par les réformateurs saint-simoniens.¹⁴¹

Chacun de ces principes pose donc un problème d'injustice, de mérite ou de choix, dont le texte ne distingue pas la gravité. Le Docteur noir se résigne plutôt au pessimisme, comme en témoigne sa question : « Et de quoi s'affligerait-on si tout ordre social est mauvais et s'il doit l'être toujours ? »¹⁴² Une réflexion si ferme justifie le commentaire de François Germain : « À partir d'un doute préventif qui est aussi radical que celui de Descartes, Vigny tente d'édifier une *critique de la raison politique*. »¹⁴³ Stello annonce les conclusions de son ami en lui demandant, au chapitre III, de ne pas le fatiguer des concepts de « *Propriété* » et de « *Capacité* », qu'il juge tous deux ineptes¹⁴⁴. Le fait que ces termes se retrouvent à la fin de l'ouvrage suggère qu'aucune voie ne peut être trouvée, contrairement aux souhaits du héros, pour échapper aux impasses du pouvoir. Le poète préfigure d'ailleurs le pessimisme des dernières pages en dénigrant « deux péchés mortels : l'*Orgueil*, père de toutes les *Aristocraties*, et l'*Envie*, mère de toutes les *Démocraties* possibles ! »¹⁴⁵ Ici, le protagoniste ne met pas en cause une faille théorique mais souligne plutôt la primauté des passions dans le jeu politique.

2. EXCÈS DU POUVOIR

Indépendamment des régimes en place, l'exercice même du pouvoir, « chose fatale entre toutes »¹⁴⁶, semble en effet pernicieux pour Vigny. Sans expliciter les critiques radicales de *Stello*, *Cinq-Mars* montre déjà comment l'« orgueil » et l'« envie » conduisent à la fois à

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 656.

¹⁴¹ P.-G. Castex, Vigny. *Stello. Servitude et grandeur militaires*, op.cit., p. 50.

¹⁴² *Stello*, chapitre XXXIX, p. 656.

¹⁴³ F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*, op.cit., p. LIX.

¹⁴⁴ *Stello*, chapitre III, p. 502.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, chapitre XXXI, p. 614.

rechercher et à asseoir un pouvoir absolu. C'est en particulier ce qui apparaît dans le dernier chapitre, où le premier ministre triomphe :

Les chefs de toutes les grandes familles, les princes de l'Église, les présidents de tous les parlements, les gouverneurs des provinces, les maréchaux et les généraux en chef des armées, le nonce, les ambassadeurs de tous les royaumes, les députés et les sénateurs des républiques, étaient immobiles, soumis et rangés autour de lui, comme attendant ses ordres. [...] De loin en loin il élevait une voix impérieuse, et jetait une parole satisfaite au milieu de ce cercle pompeux, comme un denier dans la foule des pauvres. On pouvait alors reconnaître, à l'orgueil qui s'allumait dans ses regards et à la joie de sa contenance, celui des princes sur qui venait de tomber une telle faveur ; celui-là se trouvait même transformé tout à coup en un autre homme, et semblait avoir fait un pas dans la hiérarchie des pouvoirs, tant on entourait d'adorations inespérées et de soudaines caresses ce fortuné courtisan, dont le cardinal n'apercevait pas même le bonheur obscur.¹⁴⁷

La longue énumération des personnages aux ordres de Richelieu dénonce une influence démesurée. Toutefois, la suite du passage met davantage en cause les sujets que le maître, en montrant comment ils espèrent, par leur soumission, recueillir une part de l'immense pouvoir qu'ils contribuent à affermir. Cette dynamique semble sans fin puisqu'une petite cour se forme autour de tout courtisan distingué par le ministre.

Là encore, *Stello* va plus loin, le désir de puissance y apparaissant proprement pathologique. Il faut rappeler la façon dont est présenté l'engagement qui tente le héros : celui-ci affirme que son cœur est « prêt, par désespoir, à se dévouer pour une opinion politique »¹⁴⁸. Il n'est donc nullement question de servir le bien commun, mais plutôt de soulager une tendance dépressive difficilement contrôlable. Quand le poète cherche, au chapitre XIX, à minimiser ses motivations, le Docteur noir en rappelle les racines égoïstes et utilise toujours un vocabulaire médical : « L'orgueil et l'ambition de l'universalité d'esprit l'ont fait germer et grandir en vous comme dans bien d'autres que je n'ai pas guéris. »¹⁴⁹ Pour introduire son « histoire de la Terreur », il exprime aussi l'idée d'« envie », à travers une image de tentation : « À quelle médiocrité, s'il vous plaît, serait-il défendu de prendre un grain luisant de cette grappe du Pouvoir politique, fruit réputé si plein de richesse et de gloire ? »¹⁵⁰ La maladie n'est pas évoquée ici mais la suite de la troisième nouvelle montre la quasi folie de Robespierre. Quand celui-ci essaie un futur discours en réponse aux attaques des journaux anglais, au chapitre XXX, le docteur n'est pas dupe de l'indignation du personnage, dont il révèle la vanité : « Ah ! Maximilien, me dis-je, tu les reliras seul plus d'une fois, et tu baiseras ardemment ces mots superbes et magiques pour toi : *Les troupes de Robespierre !* »¹⁵¹ Le tutoiement et l'emploi du prénom montrent que le héros discerne bien les faiblesses de l'homme derrière la posture du dirigeant. La fin du chapitre révèle de plus la peur dans laquelle vit le président de la Convention, qui s'entoure « d'agents secrets », sort « brusquement » et laisse son visiteur enfermé¹⁵². De même, à la fin du chapitre XXXIV, Robespierre part précipitamment et « comme avec une sorte de crainte »¹⁵³, alors qu'il vient

¹⁴⁷ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 326.

¹⁴⁸ *Stello*, chapitre III, p. 501.

¹⁴⁹ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 557.

¹⁵⁰ *Ibid.*, chapitre XX, p. 561.

¹⁵¹ *Ibid.*, chapitre XXX, p. 611.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, chapitre XXXIV, p. 630.

de piéger le père d'André Chénier en l'invitant à exprimer ses doléances pour mieux exercer sa cruauté. Le tyran semble ainsi en proie à une paranoïa qu'il tente de contrebalancer en affirmant un pouvoir abusif. Le père Chénier est donc tragiquement dans l'erreur quand il suppose l'homme de pouvoir capable de compassion et de sagesse¹⁵⁴.

L'introduction du troisième récit met au contraire en avant « l'émotion continue de l'assassinat »¹⁵⁵ qui anima vraisemblablement les terroristes. Le Docteur noir y explicite du reste une dynamique de compensation : « Remarquez bien que, dans l'histoire du monde, tout homme régnant qui a manqué de grandeur personnelle a été forcé d'y suppléer en plaçant à sa droite le bourreau comme ange gardien. »¹⁵⁶ Plus généralement, si *Stello* fait des poètes une « race toujours maudite par les puissances de la terre »¹⁵⁷, qui la laissent ou la font mourir, c'est semble-t-il parce que le pouvoir ne souffre pas de voir sa domination contestée ou concurrencée. Cette logique sanglante n'est pas propre à la Terreur ; c'est déjà celle de Richelieu. L'avant-propos de *La Maréchale d'Ancre* met aussi en avant les meurtres qui font et défont les règnes : « La minorité de Louis XIII finit comme elle avait commencé, par un assassinat. »¹⁵⁸ À la fin de la pièce, la désignation de Vitry comme « Maréchal » montre comment l'ascension des grands hommes est fondée sur le sang versé. Le drame est également l'occasion pour l'auteur de dénoncer la peine de mort, à l'époque où les anciens ministres de Charles X en sont menacés. À la scène 7 de l'acte IV, la maréchale prononce en effet un plaidoyer peu en rapport avec sa situation d'innocente victime d'un procès truqué :

Qu'est-ce que votre bourreau ? Un assassin de sang-froid, qui n'a pas l'excuse de la fureur. Il ôte au coupable le temps du repentir et du remords ; souvent il donne remords au juge [...], et toujours à la nation le spectacle et le goût du sang¹⁵⁹.

D'autres passages montrent de plus que sans aller jusqu'au crime, le pouvoir s'exerce souvent avec violence. À la scène 2 de l'acte II, Picard raconte ainsi comment il s'est fait cruellement battre pour ne pas avoir immédiatement accordé de passe-droit au Maréchal en montant sa garde bourgeoise¹⁶⁰. La scène 6 confirme les méthodes brutales de Concini : ses laquais arrivent chez Samuel et, sans lui laisser le temps de s'exprimer, le menacent violemment : « On mettra le feu à votre maison s'il arrive à monseigneur le moindre accident. »¹⁶¹

D) HORREUR DU DÉSORDRE

De façon générale, Vigny exècre la violence. C'est pourquoi dans *Servitude et grandeur militaires*, il va jusqu'à imaginer la disparition de l'armée. Dans le deuxième chapitre

¹⁵⁴ *Ibid.*, chapitre XXXIV, p. 629.

¹⁵⁵ *Ibid.*, chapitre XX, p. 563.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 564.

¹⁵⁷ *Ibid.*, chapitre XII, p. 524.

¹⁵⁸ *La Maréchale d'Ancre*, « Avant-propos », p. 625.

¹⁵⁹ *Ibid.*, IV, 7, p. 692.

¹⁶⁰ *Ibid.*, II, 2, p. 653-654.

¹⁶¹ *Ibid.*, II, 6, p. 658.

introdutif, il déclare notamment : « l'existence du soldat est (après la peine de mort) la trace la plus douloureuse de barbarie qui subsiste parmi les hommes »¹⁶². La parenthèse indique la cohérence de la pensée de l'auteur sur ce point, en contradiction avec Joseph de Maistre qui magnifie le bourreau et le soldat comme auxiliaires d'une œuvre divine. Par là, Vigny manifeste à nouveau une forme de progressisme. Mais ce dégoût des actions violentes interdit de plaider pour des changements brutaux. De même, la critique de tout pouvoir suggère la vanité de renverser un régime pour un autre, voué à l'imperfection. Comme dans le domaine religieux, la critique politique de Vigny ne débouche donc pas sur une incitation à la révolte. L'écrivain redoute trop l'instabilité et le désordre pour se départir d'un conservatisme hostile aux mouvements populaires.

1. INSTABILITÉ POLITIQUE

L'époque romantique ne se définit pas seulement par une crise de la spiritualité mais aussi par d'incessants bouleversements politiques. La préface au *More de Venise* résume cette accélération de l'histoire de façon saisissante : « un homme de trente ans a vu deux siècles contraires de dix ans chacun »¹⁶³. L'écart entre l'Empire et la Restauration semble tel qu'il est difficile de concevoir les deux régimes si proches dans le temps. Ce phénomène n'est pas propre à la France : dans *L'Alméh*, Servus Dei dit avoir connu cinq renversements de chefs en Égypte depuis 1746¹⁶⁴.

Cette instabilité est particulièrement soulignée dans *Stello*, qui met en regard les régimes et les époques. Les édifices ayant changé de nom, d'usage ou d'apparence permettent au Docteur noir d'opérer des raccourcis exprimant la vanité de « l'ombre politique »¹⁶⁵ poursuivie par son patient. C'est ainsi que le conteur ouvre une parenthèse ironique à la fin du chapitre XIV :

oui, monsieur, j'y serais encore, j'en jure par ce que vous voudrez (j'en jure sur votre Panthéon, deux fois décanonisé par les canons, et d'où sainte Geneviève est allée coucher deux fois dans la rue ; ô galant Attila, qu'en dis-tu ?)¹⁶⁶

L'exemple de l'église Sainte-Geneviève est bien choisi : souhaitée par Louis XV et dévolue aux grands hommes pendant la Révolution avant d'être rendue au culte par Napoléon, elle fut encore transformée par Louis-Philippe qui enleva notamment la croix remplacée par Louis XVIII. Le docteur forge le verbe *décanoniser* pour renvoyer à cette perte de dignité sacrée et joue sur sa proximité avec le substantif *canon*, qui évoque les violences révolutionnaires. La mention d'« Attila », affublé de l'adjectif *galant*, dénonce certainement la barbarie de mutilations qui ne sauraient marquer un quelconque progrès. Il semble donc bien dérisoire de jurer sur un tel monument, qui représente surtout la fragilité des valeurs. Les transformations

¹⁶² *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre II, p. 692.

¹⁶³ *Le More de Venise*, op.cit., « Lettre à Lord*** [...] », p. 412.

¹⁶⁴ *L'Alméh*, chapitre II, p. 462.

¹⁶⁵ *Stello*, chapitre XIV, p. 529.

¹⁶⁶ *Ibid.*

de lieux importants, particulièrement nombreuses depuis 1789, ressortent davantage dans la troisième nouvelle, consacrée à la Terreur. Avant de décrire la « Maison-Lazare », au chapitre XXIV, le narrateur en retrace sommairement l'histoire, soulignant de multiples changements : « Le Prieuré devint caserne, prison d'État et maison de correction ; pour les moines, les soldats, les conspirateurs et les filles, on a tour à tour agrandi, élargi, barricadé et verrouillé ce bâtiment sale »¹⁶⁷. La série d'énumérations met en évidence le caractère éphémère de chaque affectation. Le docteur ne commente en revanche pas le passé de la « place de la Révolution »¹⁶⁸, qu'il mentionne dans la phrase suivante ; mais l'ancienne place Louis XV, appelée à porter le nom de Louis XVI puis celui de la Concorde, peut aussi représenter la précarité des régimes.

Au chapitre XXXVI, c'est une simple variation lexicale qui dit la fragilité de telles métamorphoses : « Je passai la nuit à rôder de l'Hôtel de Ville au Palais-National, des Tuileries à l'Hôtel de Ville. »¹⁶⁹ Pour désigner l'ancien palais royal devenu siège de la Convention et des Comités, le narrateur adopte indifféremment le nouveau ou l'ancien terme, entre lesquels l'instabilité de la situation empêche de trancher définitivement. Cette fragilité touche aussi les hommes : quand le docteur présente la maison de Robespierre, au chapitre XXX, il évoque « la demeure du maître passager de la France »¹⁷⁰. Le titre du chapitre contraste de plus avec le corps du texte, reflétant l'évolution du personnage. Il annonce en effet « La Maison de M. de Robespierre, avocat en parlement », alors que le docteur parle ensuite de « l'ex-avocat en parlement »¹⁷¹ et que le patronyme du révolutionnaire est habituellement – et fort opportunément – dépourvu de particule. Le député occupant les lieux « depuis longtemps », c'est peut-être ce qui justifie que le titre reprenne d'anciennes désignations. Ces discrets décalages peuvent montrer que malgré la volonté de certains dirigeants d'effacer les traces du passé, les édifices en conservent tout de même la mémoire.

Quand le Docteur noir présente la Maison-Lazare, il révèle de plus l'usure de signes tels que les drapeaux : celui de la ville de Paris, adopté par les révolutionnaires au moment de la prise de la Bastille, n'est plus qu'« une sorte de guenille bleue et rouge toute mouillée de pluie »¹⁷². Ce détail descriptif suggère sans doute qu'il y a loin des idéaux de 1789 à la Terreur finalement instaurée. C'est toutefois au chapitre XXXIX que le docteur déclare explicitement : « le plus grand des profanateurs, c'est le temps : il a usé vos drapeaux jusqu'au bois. »¹⁷³ Il oppose ensuite la période révolutionnaire, où les camps royalistes et républicains s'affrontaient pour des idées bien distinctes, à l'époque contemporaine, où seuls les articles de la Charte suscitent des clivages peu nets. L'évocation des Cent-Jours, dans la première partie de *Servitude et grandeur militaires*, montre du reste comment les étendards peuvent être remplacés et repris dans la hâte, exprimant plus un ralliement de circonstance aux puissances du moment que de véritables convictions : « Les habitants commençaient à

¹⁶⁷ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 576.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, chapitre XXXVI, p. 639.

¹⁷⁰ *Ibid.*, chapitre XXX, p. 606.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 576.

¹⁷³ *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 658.

retirer les drapeaux blancs des fenêtres et à coudre les trois couleurs dans leurs maisons. »¹⁷⁴ Ces vicissitudes menacent d'inanité le dévouement du soldat : « jeté où l'on veut qu'il aille, en combattant aujourd'hui telle cocarde, il se demande s'il ne la mettra pas demain à son chapeau. »¹⁷⁵ Cette remarque amère apparaît dans la conclusion de l'ouvrage, avant le développement sur « le naufrage universel des croyances », qui ne sont donc pas seulement religieuses mais également politiques. Le chapitre XXIII de *Stello* montre cette commune usure en décrivant les tatouages de Blaireau, « ironique reflet de l'histoire » selon l'expression de François Kerlouégan¹⁷⁶. Comme le résume le Docteur noir, le bras du personnage est en effet « un almanach de la cour et un calendrier républicain »¹⁷⁷ : les devises révolutionnaires, royalistes et catholiques s'y côtoient parmi quelques inscriptions à caractère plus personnel. Joyce O. Lowrie note que cet assemblage illustre combien les régimes sont de courte durée en révélant l'ampleur des changements politiques pouvant survenir durant la vie d'un homme¹⁷⁸. Ajoutons qu'il témoigne aussi de la vanité des convictions politiques, que le canonier a imprudemment gravées dans sa chair comme si elles ne risquaient pas de devenir caduques. Le récit dénonce au contraire la fragilité de ces symboles¹⁷⁹ politiques en les désignant comme des « hiéroglyphes »¹⁸⁰, ce qui souligne certes que leur lisibilité est menacée par leur petite taille, mais surtout que leur signification est appelée à se perdre.

2. DÉGOÛT DES RÉVOLUTIONS

Dénigrant la vanité de changements politiques incessants, Vigny conçoit bien sûr une répugnance toute particulière pour les époques où l'instabilité est à son comble, comme le suggère l'expression « révolution dans la Révolution »¹⁸¹, au chapitre XXI de *Stello*. Paul Bénichou explique :

Le désir qu'il avait d'être de son temps, son humanisme et son progressisme, qui sont réels, ne balancent pas son horreur atavique des mouvements de peuple, des irruptions d'hommes nouveaux, des assemblées délibérantes.¹⁸²

Cette ambiguïté s'exprime notamment au début de *Servitude et grandeur militaires*, où l'auteur expose la situation délicate des soldats, pris entre « le pouvoir et la nation toujours en désaccord » :

Que quelques ouvriers, devenus plus misérables à mesure que s'accroissent leur travail et leur industrie, viennent à s'ameuter contre leur chef d'atelier ; ou qu'un fabricant ait la

¹⁷⁴ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre VI, p. 719.

¹⁷⁵ *Ibid.*, III, chapitre X, p. 821.

¹⁷⁶ François Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Champion, 2006, p. 471.

¹⁷⁷ *Stello*, chapitre XXIII, p. 574.

¹⁷⁸ J. O. Lowrie, « The Structural and Ideological Significance of Vigny's 'Man of Destiny' in *Stello* », *op.cit.*, p. 279.

¹⁷⁹ Blaireau est en train de tracer un « dessin symbolique » quand le Docteur noir observe son bras (*Stello*, chapitre XXIII, p. 573).

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 574.

¹⁸¹ *Ibid.*, chapitre XXI, p. 567.

¹⁸² P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1087.

fantaisie d'ajouter, cette année, quelques cent mille francs à son revenu ; ou seulement qu'une *bonne ville*, jalouse de Paris, veuille avoir aussi ses trois journées de fusillade, on crie au secours de part et d'autre. Le gouvernement, quel qu'il soit, répond avec assez de sens : « La loi ne me permet pas de juger entre vous ; tout le monde a raison ; moi, je n'ai à vous envoyer que mes gladiateurs, qui vous tueront et que vous tuerez. »¹⁸³

Vigny hésite à reconnaître ou à nier la légitimité des soulèvements, qu'il présente d'abord comme résultant d'une injustice sociale patente, puis d'un simple caprice ; la conclusion ne tranche pas, s'en tenant à déclarer l'impossibilité d'un arbitrage et à déplorer la difficile position des soldats. Le dédain avec lequel l'écrivain fait vraisemblablement allusion à la révolte des canuts lyonnais, du 21 au 23 novembre 1831, se retrouve dans les premières pages de *Daphné*, où l'on peut lire : « Le mobile de la plupart des actions de la rue est l'ennui de la maison. »¹⁸⁴ Une telle maxime illustre l'analyse d'Henry F. Majewski, qui attribue au narrateur une idéologie conservatrice consistant à craindre la révolution, à se méfier du prolétariat et à mépriser toute réforme libérale¹⁸⁵. La pensée de Vigny ne se réduit cependant pas à une fermeture de principe au changement.

Ses œuvres expriment davantage un doute quant à la possibilité d'un progrès politique. Tel semble être le sens des dernières paroles du capitaine Renaud : « Si le pays se trouve mieux de tout ce qui s'est fait, nous n'avons rien à dire ; mais vous verrez... »¹⁸⁶ D'autres œuvres montrent de plus que le peuple, mis en avant dans les insurrections, n'en tire pourtant guère de profit. Dans *Cinq-Mars*, il est clairement instrumentalisé par les ennemis de Richelieu qui ont délibérément organisé une « émeute », comme le rapporte le chapitre XIV, pour affaiblir le pouvoir du premier ministre. Quand les conjurés se réunissent ensuite chez la reine, au chapitre XVII, ce n'est qu'en dernier lieu que Gaston d'Orléans mentionne les intérêts de la population, comme pour légitimer noblement son engagement, après avoir évoqué des griefs purement personnels : « et d'ailleurs je suis indigné, dit-il en se reprenant et baissant les yeux d'un air solennel, je suis indigné de la misère du peuple. »¹⁸⁷ Le mot de liaison qui introduit la remarque dénonce son caractère marginal tandis que l'incise peut s'apparenter à une didascalie décrivant le jeu d'un acteur. Dans *La Maréchale d'Ancre*, de justes raisons de renverser Concini sont également mises en évidence ; Picard déclare à Déageant :

Vous désirez être défait de Concini ; et moi aussi, parce qu'il entretient le roi et le pays dans la guerre civile, dont nous avons bien assez, et qu'il nous traite en esclaves, ce que le feu roi n'aimait pas.¹⁸⁸

Cependant, le peuple apparaît clairement floué à la fin de la pièce. Une fois son ascension personnelle assurée, Vitry repousse brutalement les ouvriers en disant : « On n'a pas besoin de vous ! »¹⁸⁹ Le dernier mot du drame revient à Picard, mais c'est pour suggérer que le peuple est laissé pour compte après avoir aidé un renversement dont il ne retirera rien. « Et

¹⁸³ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre II, p. 691.

¹⁸⁴ *Daphné*, chapitre II, p. 908.

¹⁸⁵ Henry F. Majewski, « The Second Consultation of the "Docteur Noir": Alfred de Vigny's *Daphné* and the Power of Symbols », *Studies in Romanticism*, hiver 1981, p. 464.

¹⁸⁶ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre IX, p. 819.

¹⁸⁷ *Cinq-Mars*, chapitre XVII, p. 196.

¹⁸⁸ *La Maréchale d'Ancre*, II, 4, p. 656.

¹⁸⁹ *Ibid.*, V, 14, p. 712.

nous ? »¹⁹⁰, demande simplement le personnage à ses compagnons, d'une façon tristement laconique qui traduit bien comment les plus humbles continuent à être tenus pour quantité négligeable.

Mais les révolutions n'apparaissent pas seulement inutiles au bien commun, chez Vigny ; elles entraînent aussi les désordres les plus fâcheux. C'est ce qu'illustre bien cette scène de *Cinq-Mars* où la population s'indigne sans efficacité, mais non sans danger, du procès inéquitable de Grandier : « des gens armés et à cheval [...] passaient au galop en écrasant la foule [...] ; des tuiles les frappaient quelquefois dans leur passage, mais, ne pouvant atteindre le coupable éloigné, ces tuiles tombaient sur le voisin innocent. »¹⁹¹ Ces lignes peuvent résumer tout le problème du manque de discernement d'une action violente. C'est aussi ce que montrent la mort de Renaud pendant les journées de Juillet 1830, à la fin de *Servitude et grandeur militaires*, ou la destruction des livres de l'archevêché à la fin de *Daphné*. On peut ainsi repérer un leitmotiv de l'agitation urbaine chez Vigny, traduisant son horreur des mouvements de foule incontrôlés. De surcroît, l'introduction d'« une histoire de la Terreur », dans *Stello*, dénonce un mépris total de tous les fondements d'un ordre juste :

C'est en effet une chose toute commode aux médiocrités qu'un temps de révolution. Alors que le beuglement de la voix étouffe l'expression pure de la pensée, que la hauteur de la taille est plus prisée que la grandeur du caractère, que la harangue sur la borne fait taire l'éloquence à la tribune, que l'injure des feuilles publiques voile momentanément la sagesse durable des livres ; quand un scandale de la rue fait une petite gloire et un petit nom ; quand les ambitieux centenaires feignent, pour les piper, d'écouter les écoliers imberbes qui les endoctrinent ; quand l'enfant se guinde sur le bout du pied pour prêcher les hommes ; quand les grands noms sont secoués pêle-mêle dans des sacs de boue, et tirés à la loterie populaire par la main des pamphlétaires ; quand les vieilles hontes de famille redeviennent des espèces d'honneurs, hérédité chère à bien des Capacités connues ; quand les taches de sang font auréole au front, sur ma foi, c'est un bon temps !¹⁹²

Par un jeu constant d'oppositions, ces lignes peignent l'horreur d'un monde renversé où le mérite et les valeurs ne l'emportent plus : la force domine l'intelligence, l'âge mûr obéit à l'enfance et le frère de Louis XVI, qui a voté sa mort, devient roi. La dénonciation de Picard, au cinquième acte de *La Maréchale d'Ancre*, est plus sobre mais non moins forte : « J'ai pris la pique à regret, parce que je sens bien que l'on n'y peut attacher un de vos drapeaux sans s'en repentir, et qu'après tout c'est toujours au cœur de la France qu'on en pousse le fer. »¹⁹³ Tout mouvement révolutionnaire apparaît ainsi comme une grave atteinte à la patrie. Vigny renforce cette idée en laissant planer le spectre de 1789 à la fin de cette réplique de Picard aux gentilshommes de Concini : « Allez, la vieille ville de Paris est bien mécontente de vos querelles : nous n'y mettrons plus la main, s'il nous est loisible, que pour vous faire taire tous. »¹⁹⁴ De la même façon, le narrateur de *Cinq-Mars* referme le récit de « l'émeute », au chapitre XIV en faisant remarquer que « cette échauffourée [...] semblait pouvoir enfanter de grands malheurs »¹⁹⁵. La Révolution française constitue ainsi le danger ultime justifiant de craindre toutes les révolutions. Cette logique peut bien sûr paraître courte, à la limite de la

¹⁹⁰ *Ibid.*, V, 18, p. 716.

¹⁹¹ *Cinq-Mars*, chapitre V, p. 62.

¹⁹² *Stello*, chapitre XX, p. 560-561.

¹⁹³ *La Maréchale d'Ancre*, V, 4, p. 706.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XIV, p. 166.

tautologie, mais elle est pertinente dans la perspective vignyenne où le renversement de la monarchie absolue est quasiment appréhendé comme la fin du monde.

Vigny ne condamne donc pas les soulèvements populaires parce qu'il refuserait d'en comprendre les mots d'ordre mais parce qu'il croit l'action violente inutile et dangereuse. Dans *La Maréchale d'Ancre*, Picard marque ainsi des réticences à participer au renversement de Concini dès la scène 4 de l'acte II ; sentant que Déageant cherche à le manipuler, il lui dit : « si je vous avais entendu plus tôt, vous m'auriez fait réfléchir plus longtemps. »¹⁹⁶ Le personnage semble pris dans un engrenage qu'il ne contrôle pas, ce qui suggère que l'élan révolutionnaire, insuffisamment concerté, n'octroie pas au peuple une véritable maîtrise de son destin. C'est pourquoi Picard formule un principe de modération qui traduit certainement la pensée de l'auteur lui-même : « Moi, je ne veux pas que l'on agisse sans bien savoir pourquoi ; et après avoir agi, je ne veux pas qu'on soit méchant. »¹⁹⁷ Mais la pièce suggère aussi, pour mieux éviter tout risque de dérive, d'écouter les souffrances du peuple avant qu'il ne soit trop tard. Les tendances progressistes de Vigny ont donc toujours partie liée avec un profond conservatisme, des avancées sociales raisonnables pouvant être envisagées pour écarter le spectre des pires révoltes.

3. UN PEUPLE À CANALISER

Vigny envisage donc avant tout le peuple comme une entité dont il faut prévenir les débordements. Dans *La Maréchale d'Ancre*, Picard est en effet un être à part. Le reste des rebelles ne fait pas preuve de la même raison. C'est ce que manifeste la dernière scène de l'acte III où « [l]e peuple commence le pillage » du Louvre alors que Picard vient de recommander : « Ne versons pas une goutte de sang, et ne prenez pas une pièce d'or. »¹⁹⁸ À l'acte V, les invectives simplistes du groupe d'hommes qui traverse la scène témoignent en outre d'une conscience politique bien pauvre : « Mort à Concini ! Vive Borgia ! Mort aux basanés ! »¹⁹⁹ La scène 10 révèle de plus l'aveuglement de la foule, qui passe devant Concini en déclarant qu'il « n'est pas dans la rue de la Ferronnerie »²⁰⁰. Picard lui-même éclaire l'écart qui le sépare de cette foule imbécile en livrant une synthèse imagée de sa conception de la société, qui pourrait bien être celle de Vigny :

M'est avis qu'une nation est toute pareille à un tonneau de vin : en haut est la mousse, comme qui dirait la cour ; en bas est la lie, comme qui dirait la populace paresseuse, ignorante et mendicante. Mais entre la lie et la mousse est le bon vin, le vin généreux, comme qui dirait le peuple ou les honnêtes gens.²⁰¹

La représentation est assez avancée au sens où elle remet en cause la supériorité de la cour, mais elle reste fortement hiérarchisée. On trouve déjà dans *Cinq-Mars*, d'après Claudie

¹⁹⁶ *La Maréchale d'Ancre*, II, 4, p. 656.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 657.

¹⁹⁸ *Ibid.*, III, 9, p. 682.

¹⁹⁹ *Ibid.*, V, 8, p. 708.

²⁰⁰ *Ibid.*, V, 10.

²⁰¹ *Ibid.*, II, 4, p. 656.

Bernard, un « manichéisme fondamental oppos[ant] un bon et un mauvais peuple »²⁰², et permettant peut-être d'éviter l'impression d'un mépris aristocratique des masses. Dans le chapitre consacré à « l'émeute », le narrateur ne décrit pas seulement la « populace » qui y participe mais note également : « On voyait aux fenêtres des maisons du quai de la Cité et le long des murs le sage et véritable peuple de Paris, regardant d'un air triste et dans un morne silence ces préludes de désordre »²⁰³. Cette redéfinition du « véritable peuple », qui permet d'évoquer sans ménagement les êtres les plus vils, peut ne pas sembler évidente mais se retrouve dans la bouche d'un personnage, au chapitre XVI. Fournier vient en effet se plaindre à de Thou que Cinq-Mars est allé trop loin en manipulant ainsi la « canaille » ; pour justifier son indignation, il rapproche l'épisode de la révolte suscitée par le procès indigne de Grandier, ce qui permet de clarifier le sens que l'auteur assigne aux différents mouvements de foule représentés dans le roman :

Ceci, monsieur, reprit Fournier, est fort différent de l'affaire de Loudun. Le peuple ne fit que se soulever, sans se révolter réellement : dans ce pays, c'était la partie saine et estimable de la population, indignée d'un assassinat, et non animée par le vin et l'argent. C'était un cri jeté contre un bourreau, cri dont on pouvait être l'organe honorablement, et non pas ces hurlements de l'hypocrisie factieuse et d'un amas de gens sans aveu, sortis de la boue de Paris et vomis par ses égouts.²⁰⁴

Une série d'oppositions montre que le romancier redoute de voir le peuple « tourner "populace" emportée par ses instincts brutaux », ce que Claudie Bernard présente comme un sentiment partagé « à gauche comme à droite » en un siècle où la multitude acquiert une importance majeure²⁰⁵. On remarquera tout de même les termes fortement péjoratifs employés ici par Vigny et, surtout, la définition à laquelle conduit le passage, du bon peuple comme partie de la population qui ne se révolte pas vraiment !

Si l'on comprend bien que l'écrivain ne partage pas la « passion [de] l'égalité » que le Docteur noir prête à la « multitude »²⁰⁶ dans *Stello*, et qu'il éprouve la nécessité de ce genre de *distinguo*, ceux-ci ne suffisent cependant toujours à rendre compte d'une foule qui semble parfois plus ambivalente que divisée. C'est ce qui apparaît dans les premières pages du chapitre XIV de *Cinq-Mars*, où la souffrance de la population est présentée conjointement à son goût frivole des turbulences :

un hiver rigoureux avait attristé Paris, où la misère et l'inquiétude du peuple étaient extrêmes ; cependant sa curiosité l'aiguillonnait encore, et il était avide des spectacles que lui donnait la cour. Sa pauvreté lui était moins pesante lorsqu'il contemplait les agitations de la richesse ; ses larmes moins amères à la vue des combats de la puissance²⁰⁷.

Dans le dernier chapitre, jetée dans les rues par la célébration du retour de Richelieu, la foule apparaît à nouveau de façon ambiguë :

Si quelques voix s'élevaient, c'était pour lire et relire sans cesse avec ironie les légendes et les inscriptions dont l'idiote flatterie de quelques écrivains obscurs avait entouré les portraits du cardinal-duc. L'une de ces images était gardée par des arquebusiers qui ne la

²⁰² C. Bernard, *Le Passé recomposé*, op.cit., p. 209.

²⁰³ *Cinq-Mars*, chapitre XIV, p. 166.

²⁰⁴ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 187.

²⁰⁵ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, op.cit., p. 21.

²⁰⁶ *Stello*, chapitre XXXVII, p. 649.

²⁰⁷ *Cinq-Mars*, chapitre XIV, p. 159.

garantissaient pas des pierres que lui lançaient de loin des mains inconnues. [...] Ces belles choses ne persuadaient pas au peuple qu'il fût heureux ; et en effet il n'adorait pas plus le cardinal que le dieu Mars, mais il acceptait ses fêtes à titre de désordre.²⁰⁸

La population est ici capable, vis-à-vis du ministre, d'un esprit critique que manifeste aussi l'auteur à maintes reprises. Claudie Bernard analyse de surcroît : « un peuple qui sait lire s'attaque aux signes et non aux corps ; c'est pourquoi il peut être réhabilité par les intellectuels. »²⁰⁹ L'éloge de Milton, dans sa dernière réplique, reste cependant en demi-teinte : « j'admire, comme vous, votre peuple passionné ; mais je le crains pour lui-même ; je le comprends mal aussi »²¹⁰. On croit lire une confidence de Vigny lui-même, dont l'aversion pour les « bandes effrayantes »²¹¹ avides d'agitation s'exprime encore quelques pages plus tôt. La raison dont le peuple peut se montrer capable n'encourage donc guère l'écrivain à lui faire confiance mais semble plutôt l'amener à souhaiter que les masses se détournent d'une insubordination violente pour apprendre à exercer leur esprit critique et s'en contenter.

Néanmoins, l'admiration abstraite que manifeste souvent Vigny pour l'humanité ne fait pas taire son dégoût réel des masses et des assemblées, comme le résume à juste titre Marc Citoleux²¹². Le narrateur de *Cinq-Mars* peut ainsi évoquer une « dégoûtante cohue » et dire qu'elle a « inondé les quais de ses milliers d'individus infernaux »²¹³. C'est toutefois le troisième récit de *Stello* qui développe davantage une vision négative des foules en tant qu'entités dépourvues de conscience. Dès le chapitre XXVIII, quand des prisonniers sont emmenés de la Maison-Lazare pour être exécutés, il est significatif que la foule ne soit pas donnée à voir mais seulement à entendre, comme si elle n'avait pas de visage ni, par conséquent, d'humanité. Surtout, le chapitre XXXV montre la faiblesse de la population parisienne qu'une simple averse suffit à décourager d'arracher une charretée de prisonniers à la mort. La description de l'agitation populaire, avant que l'orage n'éclate, suffit déjà à dénoncer la déshumanisation des masses : « Quelquefois toute une rue courait et s'enfuyait sans savoir pourquoi, comme balayée par le vent. »²¹⁴ La métonymie qui désigne les passants en nommant la « rue » suggère qu'au sein d'un groupe l'individu perd sa volonté propre et devient le jouet des événements. On ne s'étonne guère, après le récit de l'exécution d'André Chénier, que le Docteur noir s'exprime de façon ouvertement méprisante : « J'avais du peuple à côté de moi, du peuple devant, du peuple derrière, du peuple dans la tête, du peuple partout : c'était insupportable. On me croisait, on me poussait, on me serrait. »²¹⁵ C'est cette fois l'emploi de l'article partitif et du pronom personnel indéfini qui donne l'impression d'une masse indéterminée, sans âme. Le narrateur explicite ensuite comment la foule emporte l'individu en affirmant qu'elle « berce et endort »²¹⁶.

Mais c'est surtout en filant une métaphore maritime qu'il exprime cette idée. L'image apparaît au chapitre XXXV : le conteur évoque les « lueurs tristes qui donnaient à cette foule

²⁰⁸ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 332.

²⁰⁹ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 219-220.

²¹⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 336.

²¹¹ *Ibid.*, p. 333.

²¹² M. Citoleux, *Alfred de Vigny : Persistances classiques et affinités étrangères*, *op.cit.*, p. 63.

²¹³ *Cinq-Mars*, chapitre XIV, p. 165.

²¹⁴ *Stello*, chapitre XXXV, p. 632.

²¹⁵ *Ibid.*, chapitre XXXVI, p. 638.

²¹⁶ *Ibid.*

agitée l'aspect d'une mer sombre tachetée par des flaques de sang. »²¹⁷ Elle se retrouve dans le premier chapitre de *Daphné*, où le docteur commente : « les massifs rassemblements des hommes bruissent à notre porte ; la voilà qui s'ouvre, et le mugissement des voix entre dans les échos de la maison comme celui des vagues dont l'écluse est ouverte. »²¹⁸ Cette analogie suggère une force indomptable. C'est déjà le cas, à l'acte IV d'*Hernani*, dans le monologue du futur Charles Quint, qui médite sur la difficulté de sa tâche :

– Les hommes ! c'est-à-dire une foule, une mer,
[...]
Vague qui broie un trône et qui berce un tombeau !²¹⁹

L'allusion à la Révolution et à l'Empire met en évidence une puissance qui peut effrayer mais aussi fasciner. Cette tension tend à se résoudre dans « Melancholia », évoquant un

Peuple océan jetant l'écume populace !²²⁰

La métaphore aquatique permet alors de suggérer que le bon peuple ne se laisse pas confondre avec le mauvais.

E) STRATÉGIE DU RETRAIT

Mais Vigny ne partage pas l'optimisme hugolien. C'est pourquoi il ne préconise pas plus l'action politique et l'engagement de l'écrivain qu'il ne fait confiance au peuple.

1. IMMOBILISME

François Germain constate que « l'indignation lui souffle des idées qui seraient anarchistes si elles conduisaient à l'action. »²²¹ Mais ce n'est précisément pas le cas : les régimes souffrant tous d'une imperfection et les insurrections n'amenant que de dangereux désordres sans améliorer le sort du plus grand nombre, le sentiment de révolte n'est pas appelé, dans les œuvres de Vigny, à se concrétiser en révolution. François Germain note encore : « Ses personnages les plus énergiques se contentent de résister : à Richelieu, à la Terreur, au Christianisme. Encore leur entreprise, finalement velléitaire, est-elle couronnée par le refus d'agir. »²²² Ce choix du statisme apparaît dès *Cinq-Mars*, qui en montre à la fois

²¹⁷ *Ibid.*, chapitre XXXV, p. 633.

²¹⁸ *Daphné*, chapitre I, p. 904.

²¹⁹ V. Hugo, *Hernani*, *op.cit.*, v. 1523-1539, p. 126-127.

²²⁰ V. Hugo, « Melancholia », *op.cit.*, v. 260, p. 178.

²²¹ F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*, *op.cit.*, p. XIX. Marc Eigeldinger affirme également que *Cinq-Mars*, *Stello* et *Servitude et grandeur militaires* « s'apparentent par leur caractère anarchiste et antisocial. » (*Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 49).

²²² F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*, *op.cit.*, p. XVI.

la difficulté et la nécessité. L'« effrayante immobilité »²²³ du peuple, lors du « procès » d'Urbain Grandier, ne sauve en effet pas l'accusé. Aussi le conseil donné par le « jeune avocat » au chapitre suivant ne fait-il que confirmer l'impuissance à laquelle sont réduits les défenseurs du juge : « Restez ici, soyez immobiles, soyez silencieux [...] : l'inertie d'un peuple est toute puissante, c'est là sa sagesse, c'est là sa force. Regardez en silence, et vous ferez trembler. »²²⁴ À rebours, le récit valorise la fougue du héros éponyme, qui va frapper Laubardemont du crucifix brûlant présenté à Grandier pour qu'il le rejette. Commentant l'indignation de son personnage, le narrateur y voit notamment une sorte de pureté : « c'est la première impression que produise le mal sur l'âme d'un jeune homme »²²⁵. Le protagoniste se justifie lui-même auprès de son domestique : « il n'y a pas d'honnête homme qui ne se fût mis en fureur comme moi »²²⁶.

Mais le roman dit finalement « l'inaccessibilité de l'idéal au regard des possibilités concrètes de l'action »²²⁷. Le soulèvement que suscite *in extremis* le procès de Grandier n'arrache pas le « martyr » à la mort, au chapitre V, et Cinq-Mars échoue, au terme du roman, dans sa lutte contre Richelieu. Le renoncement à l'action apparaît donc avant tout comme une sagesse exigeante, non comme une frilosité. C'est ce qui ressort des conseils que l'abbé Quillet prodigue au jeune Henri, au chapitre III, après avoir pourtant dénoncé les méfaits de Richelieu :

ces petites colères du sang procurent peu de satisfaction et attirent de grands revers [...] ; si vous saviez combien le calme donne de supériorité sur les hommes ! Les anciens l'avaient empreint sur le front de la Divinité, comme son plus bel attribut, parce que l'impassibilité attestait l'être placé au-dessus de nos craintes, de nos espérances, de nos plaisirs et de nos peines.²²⁸

Le conseil pratique se double d'une leçon de vie, qui rappelle et éclaire le choix du stoïcisme que Vigny fait par ailleurs²²⁹ : le domaine politique n'autorisant guère plus d'espoirs que les limites de la condition humaine, il ne reste qu'à cultiver les ressources de la conscience. On pourra juger que le roman se démarque finalement peu d'une pensée fataliste. Ce n'est pourtant pas la perspective du dernier chapitre où le narrateur valorise la force passive du public privant Richelieu d'un succès littéraire avec la représentation de sa « tragédie de *Mirame* » : « on étouffe les clameurs, mais comment se venger du silence ? On empêche un peuple de frapper, mais qui l'empêchera d'attendre ? »²³⁰ Claudie Bernard retrouve ici la « chimère d'une caste traumatisée par les débordements de 1793, et qui voudrait reléguer le "peuple" dans la position [...] de "public" »²³¹. Telle est cependant la sagesse à laquelle invite le roman, qui ne reconnaît en définitive comme héros que les esprits supérieurs, ainsi qu'on l'a déjà montré. Pierre Flottes conclut donc : « au moment où Vigny semblait fonder

²²³ *Cinq-Mars*, chapitre IV, p. 58.

²²⁴ *Ibid.*, chapitre V, p. 59.

²²⁵ *Ibid.*, p. 60.

²²⁶ *Ibid.*, chapitre VI, p. 67.

²²⁷ J.-Ph. Saint-Gérand, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 157.

²²⁸ *Cinq-Mars*, chapitre III, p. 58

²²⁹ Voir notre chapitre 2, p. 122 *sqq.*

²³⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 326.

²³¹ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 208.

rétrospectivement les bases d'un droit politique, il frappait de nullité son effort par cette critique radicale du Pouvoir et de l'action. »²³²

2. REFUS DE L'ENGAGEMENT DE L'ÉCRIVAIN

Si Vigny mène une réflexion politique dans ses œuvres, il n'ambitionne à vrai dire pas de délivrer des leçons concrètes de gouvernement, lui qui recommande même dans *Stello* le désengagement de l'écrivain afin de préserver une indépendance et une hauteur autrement nécessaires.

a) UN CONTRE-MODÈLE : LE POÈTE SELON LE POUVOIR

L'exposé de ce que doit être un poète pour Robespierre et Saint-Just, au chapitre XXXIV de *Stello*, est propre à dissuader tout écrivain de se mettre au service du pouvoir. Livrant son « opinion sur les écrivains », comme chacun des dirigeants mis en scène dans l'ouvrage, le président de la Convention leur reconnaît certes une force, mais c'est pour dire sa volonté de la soumettre à une ligne stricte :

je les regarde comme les plus dangereux ennemis de la patrie. Il faut une volonté *une* [...] et pour cela il ne faut que des écrits républicains [...]. Qui s'oppose à mes vues ? Les écrivains, les faiseurs de vers qui font du dédain rimé [...]. La Convention doit traiter tous ceux qui ne sont pas utiles à la République comme des contre-révolutionnaires.²³³

Dans cette perspective, le poète n'a d'autre choix que de réduire son art à une simple propagande ou de disparaître. Saint Just précise la première voie dans la suite de la conversation, évoquant la composition d'« hymnes qu'on leur commandera le premier jour de chaque mois, en l'honneur de l'Éternel et des bons citoyens »²³⁴. Marie-Joseph Chénier affecte de plaisanter en détournant la devise révolutionnaire pour résumer cette contrainte par « *L'inspiration ou la mort* », mais Saint-Just adhère « gravement »²³⁵ à cette conception.

Robespierre la précise cependant de façon plus ambiguë dans la réplique qui suit, désignant le jeune député comme l'exemple d'un véritable poète :

il voit en grand, lui ; il ne s'amuse pas à des formes de style plus ou moins habiles ; il jette des mots comme des éclairs dans les ténèbres de l'avenir, et il sent que la destinée des hommes secondaires qui s'occupent du détail des idées est de mettre en œuvre les nôtres ; que nulle race n'est plus dangereuse pour la liberté, plus ennemie de l'égalité, que celle des

²³² P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 57.

²³³ *Stello*, chapitre XXXIV, p. 623.

²³⁴ *Ibid.*, p. 625.

²³⁵ *Ibid.*

aristocrates de l'intelligence, dont les réputations isolées exercent une influence partielle, dangereuse, et contraire à l'*unité* qui doit tout régir.²³⁶

Marie-Catherine Huet-Brichard relève que l'ambition prophétique du romantisme se retrouve dans ce discours²³⁷. Vigny pourrait ainsi mettre en garde contre des prétentions excessives, assignant au poète une autorité qui doit rester celle de l'homme de pouvoir. La façon dont ses œuvres présentent des dirigeants qui, comme Richelieu ou Robespierre²³⁸, sont aussi des figures d'écrivain, dénonce assez la volonté de faire de la création littéraire l'expression d'un despotisme. Au contraire, la suite de la tirade met en valeur les penseurs qui, n'entendant pas imposer leur réflexion indépendante, n'en retirent qu'un crédit plus précieux. L'expression « aristocrates de l'intelligence », à l'évidence dépréciative dans la bouche du révolutionnaire, correspond certainement à la manière dont Vigny se définit lui-même.

b) EXIGENCE DE DÉTACHEMENT

La mention de l'isolement de l'homme de pensée dans cette réplique est également essentielle : cette posture est un gage de liberté. C'est ce que montrent les adjectifs qu'emploie le narrateur de *Servitude et grandeur militaires* pour se décrire : « solitaire et indépendant »²³⁹. Après l'exposé de Robespierre, le Docteur noir valorise même la force de ceux qui savent résister au pouvoir : renvoyant au livre biblique d'Esther, mis en scène par Racine en 1689, il célèbre « ces sévères Mardochées qui viennent s'asseoir, couverts de cendre, sur les degrés de leurs palais, refusant seuls de les adorer, et les forçant parfois de descendre de leur cheval et de tenir en main la bride du leur. »²⁴⁰ Cette référence propose un autre modèle de poète, dont l'intégrité peut constituer une puissance redoutable. L'ordonnance finale du docteur recommande ainsi : « *Seul et libre, accomplir sa mission.* »²⁴¹ L'auteur explicite un axiome similaire dans une note de travail datée de 1832 :

Quand j'ai dit : « La solitude est sainte »²⁴², je n'ai pas entendu par « solitude » une séparation et un oubli entier des hommes et de la société, mais une retraite où l'âme puisse se recueillir en elle-même, puisse jouir de ses propres facultés et rassembler ses forces pour produire quelque chose de grand.²⁴³

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ M.-C. Huet-Brichard, « Le poète en exil [...] », *op.cit.*, p. 127.

²³⁸ Commentant la fin du chapitre XXIV, où le personnage, après avoir piégé le père Chénier, se vante de savoir « aussi bien que les poètes [...] composer des scènes de famille », Georges Bonnefoy écrit : « Robespierre, auteur manqué, qui écrit ses drames voluptueusement, avec des personnages vivants » (*La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 158).

²³⁹ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre 8, p. 806.

²⁴⁰ *Stello*, chapitre XXXIV, p. 626.

²⁴¹ *Stello*, chapitre XL, p. 662.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ « Documents sur *Stello* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 679 (fragment 17 – d).

Le médecin préconise donc un détachement garant d'un statut supérieur, comme l'exprime déjà la prosopopée d'Homère au chapitre XXXVIII : « Je ne suis d'aucune ville, mais de l'univers. »²⁴⁴

C) REFUS DE L'ACTION POLITIQUE

De ce fait, Vigny « récusé l'intervention des poètes en matière d'action et de gouvernement immédiat », à la manière du libéral Charles Magnin²⁴⁵. Formulant ses réflexions sur l'armée, au début du deuxième livre de *Servitude et grandeur militaires*, il souligne en effet comment l'agitation empêche une méditation pourtant indispensable :

Ce n'est pas, du reste, dans la première jeunesse, toute donnée à l'action, que j'aurais pu me demander s'il n'y avait pas de pays modernes où l'homme de la guerre fût le même que l'homme de la paix²⁴⁶.

Dans *Daphné*, Libanius enseigne à Julien que la contemplation ne doit pas chercher une réalisation immédiate. Jugeant que la pensée de l'empereur relève d'un « sentiment purement poétique », il lui dit : « en vérité, tu conviendras que tu aurais mieux fait de le laisser couler sur le papyrus pour charmer les siècles futurs, s'il est certain qu'il n'est pas aussi goûté de la multitude que toi »²⁴⁷. François Germain fait remarquer que *Stello* traite le même problème de « l'action chez un homme de pensée. »²⁴⁸ L'ordonnance met ainsi en garde contre ce que le Docteur noir présente comme un avilissement : « l'homme découragé tombe souvent, par paresse de penser, dans le désir d'agir et de se mêler aux intérêts communs, voyant comme ils lui sont inférieurs, et combien il semble facile d'y prendre son ascendant. »²⁴⁹ L'idée d'une nette hiérarchie plaçant la sphère poétique au-dessus de celle des affaires politiques apparaît déjà dans le chapitre précédent, où le protagoniste procède à une comparaison :

Il faut bien plus de génie pour résumer ce qu'on sait de la vie dans une œuvre d'art, que pour jeter cette semence sur la terre, toujours remuée, des événements politiques. Il est plus difficile d'organiser tel petit livre que tel gros gouvernement.²⁵⁰

Imaginant ensuite que le poète perde ses facultés propres, son ami lui conseille ironiquement : « alors faites comme tant d'autres bien à plaindre, désertez le ciel d'Homère, il vous restera encore plus qu'il ne faudra pour la politique et l'action, à vous qui descendrez d'en haut. »²⁵¹ L'allusion n'est pas plus développée. Les carnets de Vigny fournissent en revanche des exemples explicites. Préparant la préface de *Chatterton*, l'auteur note par exemple :

Un suicide perpétuel termine la carrière des Poètes.

²⁴⁴ *Stello*, chapitre XXXVIII, p. 654.

²⁴⁵ P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, op.cit., p. 503.

²⁴⁶ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre I, p. 724.

²⁴⁷ *Daphné*, première lettre, p. 962.

²⁴⁸ F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*, op.cit., p. 234.

²⁴⁹ *Stello*, chapitre XL, p. 663.

²⁵⁰ *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 660.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 661.

L'un se suicide par l'ambition comme Lamartine, l'autre par des écrits communs pour vivre, etc.²⁵²

Vigny n'est bien sûr pas aussi direct dans les œuvres qu'il publie mais reste dur vis-à-vis des écrivains qu'il juge déçus. Le dénigrement de Lamartine, qui devient député sous la monarchie de Juillet, peut ainsi se retrouver dans la deuxième section de « La Maison du Berger », valorisant la poésie au détriment de la politique :

Vestale aux feux éteints ! les hommes les plus graves
Ne posent qu'à demi ta couronne à leur front ;
Ils se croient arrêtés, marchant dans tes entraves,
Et n'être que Poète est pour eux un affront.
Ils jettent leurs penses aux vents de la tribune,
Et ces vents, aveuglés comme l'est la Fortune,
Les rouleront comme elle et les emporteront.²⁵³

Le choix du parlement apparaît clairement, à travers l'image des vents, comme celui de la vanité et de la précarité.

Dans un poème « Sur la mort de Byron », publié isolément dans *La Muse française* en juin 1824, Vigny célèbre pourtant le poète anglais d'avoir abandonné un « impuissant délire » et « saisi le fer »²⁵⁴ pour la cause grecque. Le texte demeure toutefois une œuvre de circonstance et d'exception, comme en témoigne d'ailleurs son inachèvement. *Stello* conçoit du reste quelques concessions à l'exigence de retrait du poète, ainsi que l'illustre cet échange entre le malade et son médecin :

– Mais ne peut-on soutenir un pouvoir sans y participer, et, au milieu d'une guerre civile, ne pourrais-je pas choisir ?
– [...] Je parle de vos pensées et de vos travaux, par lesquels seulement vous existez à mes yeux. Que me font vos actions ?²⁵⁵

Le docteur ne distingue pas le poète de l'homme pour finalement autoriser un engagement dans la sphère politique mais pour légitimer une action ponctuelle dans le contexte bien particulier des « moments de crise »²⁵⁶. Le texte insiste sur cet aspect, comme pour dédouaner Vigny lui-même d'avoir servi dans la Garde nationale pour maintenir l'ordre en 1830 : « Mais dans les circonstances dont nous parlons, suivez votre cœur ou votre instinct »²⁵⁷, ajoute le Docteur noir en minorant l'importance d'un choix purement conjoncturel.

²⁵² « Esquisses concernant Chatterton », *L'Atelier du dramaturge, Œuvres complètes*, t. I, p. 862 (fragment E 3). L'intéressé ne juge bien sûr pas les choses de la même façon. Il écrit notamment dans les « Destinées de la poésie » : « autant l'idée est au-dessus du fait, autant la poésie est au-dessus de la politique. Mais l'homme ne vit pas seulement d'idéal ; il faut que cet idéal s'incarne et se résume pour lui dans les institutions sociales ; il y a des époques [...] où les institutions usées par les siècles tombent en ruines de toutes parts et où chacun doit apporter sa pierre et son ciment pour reconstruire un abri à l'humanité. » (cité par J.-M. Gleize, *La Poésie*, *op.cit.*, p. 328.) Dans cette perspective, Vigny serait donc un pur idéaliste.

²⁵³ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 169-175.

²⁵⁴ « Sur la mort de Byron », v. 2 et 4, *Fantaisies, Œuvres complètes*, t. I, p. 202.

²⁵⁵ *Stello*, chapitre XXXIX, p. 657.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 658.

d) REFUS D'UN ENGAGEMENT DE LA PLUME

L'exception ne s'applique toutefois pas aux œuvres littéraires, dans lesquelles les contingences n'ont pas de place, d'après le personnage qui voit une « continuelle opposition » entre les affaires politiques, domaine de la « convention » et du « mensonge », et « les beautés de tout art [...] dérivant de la vérité la plus intime »²⁵⁸. Là encore, l'ordonnance souhaite donc éviter un abaissement, faisant valoir qu'« attaquer [le pouvoir] ou le flatter avec la triple puissance des arts, ce serait avilir son œuvre et l'empreindre de ce qu'il y a de passager dans les événements du jour »²⁵⁹. L'autonomie de l'art est en revanche un gage de supériorité, comme le suggère le questionnement du docteur : « Qui eut raison des Guelfes ou des Gibelins, à votre sens ? Ne serait-ce pas la *Divina Commedia* ? »²⁶⁰ L'œuvre de Dante est déjà mentionnée dans la « Lettre parisienne » que Vigny publie dans *L'Avenir* le 6 avril 1831 et qu'on « croirait [...] écrite par un Docteur noir »²⁶¹, selon Alphonse Bouvet ; l'auteur y encense son ami Antony Deschamps, traducteur du poète italien, et s'exclame :

Grâces soient rendues mille fois aux hommes généreux qui nous parlent des arts et qui les cultivent et les adorent ! Grâces à ces bienheureux sceptiques qui, dédaignant d'avoir foi aux nouvelles croyances politiques, n'appliquent leur intelligence et ne dépensent leur temps qu'à alimenter le feu sacré des Muses, le foyer des *dieux lares* !²⁶²

Le passage ne valorise pas seulement la neutralité mais l'absence de convictions politiques, par laquelle le poète se consacre entièrement à la sphère artistique, clairement grandie par le vocabulaire religieux. La perspective de Vigny est ainsi toute différente de celle de Victor Hugo, déclarant dans un compte rendu de Quentin Durward, publié dans *La Muse française* en juillet 1823 :

Peu d'écrivains ont aussi bien rempli que Walter Scott les devoirs du romancier relativement à son art et à son siècle ; car ce serait une erreur presque coupable dans l'homme de lettres que de se croire au-dessus de l'intérêt général et des besoins nationaux, d'exempter son esprit de toute action sur les contemporains, et d'isoler sa vie égoïste de la grande vie du corps social. Et qui donc se dévouera, si ce n'est le poète ? Quelle voix s'élèvera dans l'orage, si ce n'est celle de la lyre qui peut le calmer ? Et qui bravera les haines de l'anarchie et les dédains du despotisme, sinon celui auquel la sagesse antique attribuait le pouvoir de réconcilier les peuples et les rois, et auquel la sagesse moderne a donné celui de les diviser ?²⁶³

Hauteur, retrait et retenue sont au contraire requis du poète par le Docteur noir.

Des contre-exemples justifient la conclusion de *Stello* en amont. Au chapitre XXVIII, André Chénier se lance par exemple dans une diatribe courageuse mais irréfléchie. Le centon que compose le romancier à partir des vers du poète guillotiné proclame certes la force des mots : « puisqu'il est écrit que jamais une épée n'étincellera dans mes mains, il me reste ma

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 655.

²⁵⁹ *Ibid.*, chapitre XL, p. 662.

²⁶⁰ *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 659.

²⁶¹ A. Bouvet, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1806-1807.

²⁶² « Lettre parisienne », *Mélanges*, *op.cit.*, p. 1225.

²⁶³ V. Hugo, « Quentin Durward ou l'Écossais à la cour de Louis XI » [*La Muse française*, juillet 1823], repris dans *Notre-Dame de Paris*, *op.cit.*, p. 722.

plume, *mon cher trésor* »²⁶⁴. Mais la réaction de Madame de Saint-Aignan, qui « n'avait cessé de le regarder comme on regarderait une éruption de l'Etna »²⁶⁵, peut signaler la maladresse inopportune de cette bravade : l'image volcanique rappelle en effet celle du Vésuve, convoquée quelques pages plus tôt²⁶⁶ pour faire sentir le péril menaçant les prisonniers, dont le poète n'améliore en rien la condition. La sortie de Chénier fait du reste écho à celle de Stello, suite au deuxième récit du docteur : « En vérité, je vous le dis : l'homme a rarement tort, et l'ordre social toujours. – Quiconque y est traité comme Gilbert et Chatterton, qu'il frappe, qu'il frappe partout ! »²⁶⁷ De façon étonnante, le personnage introduit une vérité générale à la manière du Christ puis glisse, de là, à un appel au meurtre. L'excès du propos en fait, selon Micheline Besnard, une parodie de discours engagé²⁶⁸ ; on pourrait aussi bien dire : de prédication laïque. Le Docteur noir réprime en tout cas durement cet accès d'émotion. Pour autant, l'œuvre ne prône pas un désengagement irresponsable. On peut se demander si à travers le comportement de Blaureau, qui est présenté comme un « artiste » n'agissant que pour le « plaisir » et le « jeu »²⁶⁹, Vigny n'esquisse pas la satire d'un esthète insouciant. Le détachement philosophique du canonier, au sommeil toujours égal, lui confère certes « un air de supériorité incontestable »²⁷⁰ mais son insensibilité semble extrême, si bien que l'auteur pourrait suggérer là une limite.

e) UNE UTILITÉ SUPÉRIEURE

C'est peut-être pourquoi l'ordonnance finale ne s'interdit pas les nuances. Outre qu'elle n'exclut pas une action individuelle de l'écrivain en temps de troubles, elle conçoit que sa neutralité s'arme « au besoin »²⁷¹. Le Docteur noir tolère qu'il dise son « mot de loin en loin et, tandis que le mot fait son bruit, [qu'] il rentre dans son silencieux travail et ne pense plus à ce qu'il a fait. »²⁷² Pierre Flottes déplore là un problème de cohérence avec l'exigence d'autonomie de l'activité poétique. L'aporie disparaît cependant si l'on considère que le chapitre XXXIX présente les poètes comme des « créateurs de pensées »²⁷³. Quelques passages de *Servitude et grandeur militaires* permettent de préciser cette fonction. Avant de rapporter son entrée en littérature, le narrateur se représente ainsi « épuisant dans des exercices de parade et dans des querelles particulières une puissante et inutile énergie. »²⁷⁴ Les deux évocations s'enchaînent sur le mode du contraste, ce qui suggère que l'écriture permet d'échapper à la futilité et remplit donc un rôle important. Dans le premier

²⁶⁴ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 597. Voir A. Chénier, *Poésies, op.cit.*, p. 470.

²⁶⁵ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 598.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 596 : « La plus grande partie des hommes s'accoutume à l'oubli du péril, et y prend position comme les habitants du Vésuve dans les cabanes de lave. »

²⁶⁷ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 556.

²⁶⁸ Micheline Besnard, « La comédie des langages. Une relecture de *Stello* », *Poétique* n° 95, septembre 1993, p. 361.

²⁶⁹ *Stello*, chapitre XXXVI, p. 644.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 641.

²⁷¹ *Ibid.*, chap XL, p. 664.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 661.

²⁷⁴ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I, p. 689.

chapitre de l'ouvrage, l'auteur annonce de plus ses ambitions, éclairant dans quelle mesure il entend exercer une action sur la société. Ses prétentions sont modestes : il « espère » seulement que son livre « pourra servir à montrer quelquefois [...] ce qu'il nous reste encore d'arriéré et de barbare dans l'organisation toute moderne de nos armées permanentes »²⁷⁵. Il ne s'agit donc guère que de mettre en avant une idée, comme l'explique la suite de l'introduction :

Je crois peu aux bienfaits des subites organisations ; mais je conçois ceux des améliorations successives. Quand l'attention générale est attirée sur une blessure, la guérison tarde peu. Cette guérison, sans doute, est un problème difficile à résoudre pour le législateur, mais il n'en était que plus nécessaire de le poser. Je le fais ici, et si notre époque n'est pas destinée à en avoir la solution, du moins ce vœu aura reçu de moi sa forme et les difficultés en seront peut-être diminuées.²⁷⁶

Vigny entend humblement apporter une contribution à la marche d'un lent progrès en suscitant un éveil des consciences. Il ne se pose pas en législateur, dont il se distingue clairement, mais attire l'attention sur un sujet digne d'intérêt. La préface de *Chatterton* et la lettre aux députés sur « Mademoiselle Sédaine et [...] la propriété littéraire » procèdent, selon toute apparence, de cette démarche. Comme le résume Henry F. Majewski, l'art agit sur le lecteur, pour Vigny, en le touchant, en aiguisant sa conscience du réel et en l'amenant à imaginer d'autres réalités²⁷⁷. Citons aussi la synthèse de Paul Bénichou : « L'idée poétique ne se sépare [...] des hommes que pour mieux agir sur eux, et la solitude n'est qu'une façon d'entrer en rapport avec l'avenir. »²⁷⁸

Rappelons enfin que le Docteur noir assignant à l'art une sphère d'influence supérieure, il lui donne, au-delà d'une utilité directe et concrète, une large mission, d'accompagnement de l'existence humaine, pourrait-on dire. « L'Esprit pur » exprime bien l'importance d'un rôle pourtant modeste, dépréciant l'activité incessante des ancêtres du poète qui ne surent pas s'arrêter

Pour graver quelque page et dire en quelque livre
Comme son temps vivait et comment il sut vivre²⁷⁹.

L'auteur n'envisage pas d'écrire pour délivrer des vérités absolues ou même imposer des convictions, mais pour apporter un témoignage et transmettre une sagesse personnelle.

II/ CHOIX DE L'HUMAIN

Ainsi, dans le domaine politique, comme le formule Marc Citoleux à propos de *Stello*, « Vigny nous livra sa pensée avec ses antithèses, ses contradictions mêmes, sans vouloir

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 683.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 684.

²⁷⁷ H. F. Majewski, *Paradigm and Parody, Images of Creativity in French Romanticism. Vigny, Hugo, Balzac, Gautier, Musset*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1989, p. 35-36.

²⁷⁸ P. Bénichou, *Les Mages romantiques, op.cit.*, p. 1117.

²⁷⁹ « L'Esprit pur », v. 40-41, *Les Destinées*, p. 167.

construire un système. »²⁸⁰ Cette retenue témoigne d'un profond scepticisme : l'écrivain est en effet trop prudent et inquiet pour prôner la destruction de ce qu'il critique. Jugeant la religion illusoire et mortifiante, il craint cependant que sa disparition ne favorise un affreux matérialisme. Convaincu de l'imperfection de tout gouvernement et du danger des révolutions, il exclut de se compromettre à favoriser un changement politique qui ne saurait garantir un ordre juste. Le chapitre XXXII de *Stello*, consacré à la critique de Joseph de Maistre, dit la vanité de vouloir défendre un pouvoir et rappelle à quelle valeur suprême il convient davantage de se dévouer :

L'orgueil humain sera éternellement tourmenté du désir de trouver au Pouvoir temporel absolu une base incontestable, et il est dit que toujours les sophistes tourbillonneront autour de ce problème, et s'y viendront brûler les ailes. Qu'ils soient tous absous, excepté ceux qui osent toucher à la vie !²⁸¹

Cette déclaration du Docteur noir met en évidence la seule cause que défende véritablement Vigny, contre les oppressions religieuses, économiques ou politiques : celle de l'existence humaine, dont l'universalité évite tout fourvoiement partisan. François Germain résume la simplicité de cet engagement : « Les idées de Vigny sont des valeurs pratiques, empiriques en somme, que l'on invente pour aménager sa condition et lui donner un sens. »²⁸² Pour défendre des valeurs d'humanité, l'écrivain n'a pas besoin de se faire prophète ou législateur ; au contraire, c'est aussi en faisant le choix du doute et de l'humilité qu'il prend le parti de l'homme.

A) DÉFENSE DE VALEURS HUMAINES

Pour ne pas céder au malheur de la vie terrestre, Vigny préconise de cultiver les ressources de la conscience et de l'art²⁸³. De même, en l'absence de repères religieux et politiques, il croit que les hommes peuvent trouver en eux-mêmes des principes propres à les diriger. Les vers 113-114 des « Destinées » entament ainsi une énumération de ce qui constitue la grandeur humaine, malgré les obstacles de notre condition :

Si notre cœur s'entrouvre au parfum des vertus,
S'il s'embrace à l'amour, s'il s'élève au génie²⁸⁴...

La liste des valeurs à préserver de toute négation est plus développée dans une note de 1835 sur *Cinq-Mars*, *Stello* et *Servitude et grandeur militaires* :

ce ne sera que des choses sociales et fausses que je ferai perdre et que je foulerai aux pieds les illusions ; j'élèverai sur ces débris, sur cette poussière, la sainte beauté de l'enthousiasme,

²⁸⁰ M. Citoleux, *Alfred de Vigny : Persistances classiques et affinités étrangères*, op.cit., p. 178.

²⁸¹ *Stello*, chapitre XXXII, p. 616.

²⁸² F. Germain, « Vigny poète », *Œuvres complètes*, t. I, p. 910.

²⁸³ Voir chapitre 2, p. 122 sqq.

²⁸⁴ « Les Destinées », v. 113-114, *Les Destinées*, p. 118.

de l'amour, de l'honneur, de la bonté, la miséricordieuse et universelle indulgence qui remet toutes les fautes, et d'autant plus étendue que l'intelligence est plus grande.²⁸⁵

Le « Post-scriptum » des « Oracles », multiplie aussi les vertus essentielles à opposer, telles un « Cristal » pur, aux médiocrités de la politique :

Le Cristal, c'est la Vue et la Clarté du JUSTE.
Du principe éternel de toute vérité,
L'examen de soi-même au tribunal auguste
Où la Raison, l'Honneur, la Bonté, l'Équité,
La Prévoyance à l'œil rapide et la Science
Délibèrent en paix devant la Conscience
Qui, jugeant l'action, régit la Liberté.²⁸⁶

C'est cependant à l'amour que l'on peut ramener les principes le plus souvent célébrés par Vigny : amour de la condition humaine, des autres êtres et de sa propre dignité.

1. LE « CHOIX DE L'HORIZONTALITÉ »

Résumant la singularité de Vigny, Paul Bénichou écrit :

À la fois plus conservateur et plus émancipé que d'autres, plus renfermé et plus audacieux, il a été le seul, en somme, à vouloir frayer la voie humaine hors du recours à Dieu, ou à l'optimisme spiritualiste de sa génération.²⁸⁷

L'écrivain présente en effet l'acceptation de la condition humaine comme première source d'émancipation. « La Maison du Berger » est à cet égard un texte décisif. Jean-Pierre Richard, qui propose d'interpréter la poésie de Vigny selon une problématique de la verticalité, lit dans ce poème « le choix de l'horizontalité » : il analyse comment l'homme n'y est plus décrit comme tentant de s'élever vers Dieu ou se courbant pour prier, mais parcourant le monde terrestre et célébrant sa finitude²⁸⁸. Bien plus qu'à s'y résigner, le poète engage ainsi à chérir le caractère éphémère et fragile de la vie, qui la rend infiniment précieuse. C'est le sens de cette injonction :

Aimez ce que jamais on ne verra deux fois.²⁸⁹

Ce parti pris d'exalter l'humanité est réaffirmé quand, dans l'avant-dernière strophe, le poète annonce les autres pièces du recueil, que « La Maison du Berger » devait initialement introduire²⁹⁰ :

²⁸⁵ « Documents sur *Servitude et grandeur militaires* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 847 (fragment 45). En 1853, Vigny écrit encore, à propos des mêmes romans : « Oui, [...] la désillusion de tout *mensonge social*, mais le retour à [la] foi pour les belles croyances, l'amour, l'honneur, la bonté, l'universelle indulgence, l'amitié. » (*ibid.*, p. 850).

²⁸⁶ « Les Oracles », *op.cit.*, v. 113-119, p. 133.

²⁸⁷ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1125.

²⁸⁸ Jean-Pierre Richard, *Études sur le Romantisme*, Paris, Seuil, 1971, p. 182.

²⁸⁹ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 308, p. 128.

²⁹⁰ Voir *L'Atelier du poète*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 272 (fragment A2), p. 280 (fragment C1), p. 283 (fragment C5).

Viens, du paisible seuil de la maison roulante
Voir ceux qui sont passés et ceux qui passeront.
Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte
S'animeront pour toi [...] ²⁹¹.

Vigny n'a de cesse de renouveler ce choix. On le retrouve même dans un poème de circonstance comme « Le rêve », dédié ainsi que « Le Berceau » à une enfant « âgée de 20 jours » ²⁹². Malgré une évocation néo-platonicienne de l'existence comme un exil, dans le but de présenter le bébé comme un être céleste, le texte s'achève sur une pointe qui, pour valoriser cette fois l'amour maternel, suggère les charmes uniques de la condition humaine :

Ainsi, pour t'éloigner d'une vie éphémère,
Les anges t'ont parlé, discours plaintif et doux.
Tu leur as répondu : « Vous n'avez pas de mère !... »
Et tous ont vu la tienne avec des yeux jaloux. ²⁹³

Vigny ne fait donc pas sien le conseil de l'ange à son fils pour échapper au « Déluge » :

Tiens toujours tes regards plus haut que sur la Terre ²⁹⁴.

Au contraire, à la fin du premier chapitre de *Daphné*, le Docteur noir moque les velléités prophétiques de Stello en le ramenant à la réalité concrète, comme on l'a vu précédemment. Dans le dénouement de « Paris », qui se donne comme une « élévation », le poète préconise de façon similaire :

Descendons et quittons cette imposante cime ²⁹⁵.

Là encore, l'ordre n'est pas seulement physique ; il signifie aussi la volonté de conserver un point de vue humain. De même, on peut voir dans l'image qui ouvre le deuxième chant d'« Éloa » la valorisation d'une poésie humaine. Une scène quotidienne est esquissée pour introduire le tableau surnaturel de l'ange scrutant le chaos :

Souvent parmi les monts qui dominant 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,
De l'urne, au fond des eaux, plongé la frêle argile,
Elle y demeure oisive, et contemple longtemps
Ce magique tableau des astres éclatants
Qui semble orner son front, dans l'onde souterraine,
D'un bandeau qu'envieraient les cheveux d'une reine. ²⁹⁶

Sainte-Beuve le comprit bien : « Presque toutes les belles comparaisons, qui à chaque pas émaillent le poème d'Éloa, pourraient se détourner sans effort et s'appliquer à la muse de M. de Vigny elle-même » ²⁹⁷. C'est notamment le cas des vers 646-662 ²⁹⁸, développant l'image de

²⁹¹ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 325-328, p. 128.

²⁹² *Fantaisies*, *op.cit.*, p. 200.

²⁹³ « Le Rêve », v. 29-32, *ibid.*, p. 202.

²⁹⁴ « Le Déluge », v. 145, *Poèmes antiques et modernes*, p. 36.

²⁹⁵ « Paris », v. 235, *ibid.*, p. 111.

²⁹⁶ « Éloa », v. 289-300, *ibid.*, p. 18.

²⁹⁷ C.-A. Sainte-Beuve, *Revue des Deux Mondes*, 1835, repris dans *Critiques et portraits littéraires*, Paris, E. Renduel, 1836, p. 334.

²⁹⁸ « Éloa », *op.cit.*, p. 28. Voir chapitre 7, p. 555.

l'aigle des Asturies pour caractériser Lucifer : Vigny affectionnait particulièrement ce passage et le recopiait souvent sur des pages d'album ; en mars 1828, il leur donna une nouvelle portée en les faisant suivre de quatre nouveaux vers sur le génie²⁹⁹, créant une chaîne d'analogies entre Satan et le poète. Quant aux vers cités ici, ils peuvent défendre une poésie qui n'oublie pas le monde d'ici-bas : ils montrent en effet qu'abaisser le regard permet de découvrir une nouvelle beauté. En outre, le procédé même de la comparaison homérique, dont on trouve de nombreux exemples dans tout le poème, constitue sans doute davantage qu'un trait classique du jeune écrivain. Dans le cas présent, l'image renvoie à la vie courante pour éclairer un développement quasi cosmogonique qui pourrait dépasser l'entendement. Outre cette fonction explicative, le rapprochement des sphères célestes et terrestres peut remettre en cause la hiérarchie des espaces présentée au premier chant : la beauté de la terre est en mesure de faire concevoir celle des cieux.

Ce choix de rester à hauteur d'homme correspond en outre à une sagesse. Le Docteur noir l'explique en s'exclamant, à propos des ambitions politiques de son patient, au chapitre XIX de *Stello* : « Ô funeste penchant que nous avons tous à sortir de notre voie et des conditions de notre être ! »³⁰⁰ Si elle peut illustrer un certain conservatisme, la réplique ne doit vraisemblablement pas s'entendre comme l'expression d'un fatalisme, mais plutôt comme celle d'une humilité lucide, condition d'un bonheur terrestre. C'est le sens du poème « Le Bal », qui prône un *carpe diem* conscient des limites dans lesquelles il s'inscrit. Regardant de jeunes danseuses bientôt appelées à connaître les chagrins de l'étude puis de la maternité et de la vieillesse, le poète les encourage :

Prolongez, s'il se peut, oh ! prolongez la nuit
Qui d'un pas diligent plus que vos pas s'enfuit !³⁰¹

L'ambition est modeste mais la répétition de l'impératif, nuancé par la proposition hypothétique, dit la nécessité de l'effort en même temps que sa difficulté. De même, le contre-rejet peut aussi bien souligner l'allongement de la nuit que sa disparation. Pour André Jarry, « [a]u moment même où il se fait l'apologiste du "divertissement" (au sens pascalien du terme), le poète laisse entendre, à demi-mot, qu'il n'est pas dupe »³⁰². Mais plus qu'une absence amère d'illusion, l'écriture semble exprimer un choix assumé du bonheur éphémère, seul accessible aux jeunes filles. Des quatrains musicaux, évoquant la vivacité de la fête en mêlant alexandrins et décasyllabe sur un schéma de rimes croisées, alternent ainsi avec des séries d'alexandrins à rimes plates, annonçant un avenir sinistre. La perspective d'un désenchantement prochain n'encourage toutefois pas à mépriser ce qui doit disparaître, mais au contraire à cultiver la joie de l'instant ; c'est ce que montre la réitération des impératifs, qu'allonge une polysyndète dans les derniers vers :

Dansez, multipliez vos pas précipités,
Et dans les blanches mains les mains entrelacées,
Et les regards de feu, les guirlandes froissées,

²⁹⁹ *Fantaisies, op.cit.*, p. 208.

³⁰⁰ *Stello*, chapitre XIX, p. 558.

³⁰¹ « Le Bal », v. 35-36, *Poèmes antiques et modernes*, p. 85.

³⁰² A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 29.

Et le rire éclatant, cri des joyeux loisirs,
Et que la salle au loin tremble de vos plaisirs.³⁰³

L'accumulation et l'hyperbole finale traduisent une recherche pressante de plénitude. Outre que ce rythme vif indique une volonté de vivre dans le présent, dont la fugacité est l'apanage de l'existence terrestre, les nombreux impératifs, loin de délivrer une leçon sèche, suggèrent l'implication émotive du locuteur et marquent une empathie, autre privilège des êtres humains.

2. ÉLÉVATION DES SENTIMENTS HUMAINS

Vigny voit dans le sentiment une source de grandeur. Dans sa préface au *More de Venise*, il plaide pour que le héros tragique perde un peu de sa superbe afin d'agir « selon un cœur mortel » et toucher le spectateur : « Qu'il ne soit pas plus qu'un homme, car autrement il serait beaucoup moins »³⁰⁴. Dans « La Prison », Le Masque de fer se montre ainsi supérieur à ses bourreaux en se disant sensible à la douleur d'autrui :

Écoutez, écoutez : quand je tiendrais la vie
De l'homme qui toujours tint la mienne asservie,
J'hésiterais, je crois, à le frapper des maux
Qui rongèrent mes jours, brûlèrent mon repos³⁰⁵.

C'est pourquoi l'amour de ses semblables, corollaire à celui de la condition humaine et de ses limites, est souvent présenté comme une valeur supérieure. Par exemple, les vers 218-222 du « Déluge », qui concluent le vaste tableau des victimes de la colère céleste, mettent en évidence la force du lien amoureux, conférant apaisement et dignité :

L'Amour survivait seul à la bonté bannie ;
Ceux qu'unissaient entre eux des Serments mutuels,
Et que persécutait la haine des mortels,
S'offraient ensemble à l'onde avec un front tranquille,
Et contre leurs douleurs trouvaient un même asile.³⁰⁶

Mais c'est principalement l'histoire des deux jeunes protagonistes qui démontre la toute-puissance de l'affection. De même qu'Emmanuel désobéit aux commandements divins en montant « sur l'Arar [...] avec une femme »³⁰⁷, Sara méprise le secours de l'arche divine, uniquement préoccupée de rejoindre son amant³⁰⁸. Elle peut donc affirmer : « Ton âme est semblable à mon âme », suggérant une aristocratie du cœur. Moïse place aussi les liens affectifs au-dessus de l'élection divine, déplorant :

J'ai vu l'amour s'éteindre et l'amitié tarir³⁰⁹.

³⁰³ « Le Bal », *op.cit.*, v. 80-84, p. 86.

³⁰⁴ *Le More de Venise*, *op.cit.*, « Lettre à Lord*** [...] », p. 404.

³⁰⁵ « La Prison », v. 161-164, *Poèmes antiques et modernes*, p. 69.

³⁰⁶ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 218-222, p. 38.

³⁰⁷ *Ibid.*, v. 153, p. 36.

³⁰⁸ Voir les vers 155-160, *ibid.*

³⁰⁹ « Moïse », v. 95, *Poèmes antiques et modernes*, p. 9.

Paul Bénichou commente :

Moïse dénonce la fausse faveur par laquelle Dieu prétend exempter son élu de la misère commune, et qui lui ôte, en fait, la suprême consolation de l'homme : la fraternité des créatures.³¹⁰

Cette nouvelle échelle de valeurs, surmontée par l'amour terrestre, apparaît également dans « La Colère de Samson ». De même que la signification sacrée de l'épisode biblique cède la place à une réflexion sur le couple, le héros relègue sa foi au second plan :

Éternel ! Dieu des forts ! vous savez que mon âme
N'avait pour aliment que l'amour d'une femme³¹¹.

De même, dans *Chatterton*, la bible du héros circule entre les personnages au gré de leurs sentiments : confiée à Kitty Bell, elle est toujours évoquée avec émotion³¹² parce qu'elle constitue le seul lien possible entre l'épouse de John Bell et son hôte ; elle n'est rendue qu'à l'acte II³¹³, quand les Lords ont semé le trouble dans la maison, mais la jeune femme la récupère à l'acte III³¹⁴, après s'être rapprochée du poète. Ce dispositif paraît certes moins provocateur que les déclarations de Moïse ou de Samson, et, à plus forte raison, que les passages mêlant sensualité et religion³¹⁵. Il n'empêche qu'il dénonce également les interdits religieux pesant sur les sentiments amoureux et leur expression, et qu'il place la tendresse humaine au-dessus de la foi, en réduisant la bible à un objet essentiellement chargé d'une valeur affective.

L'emploi d'un vocabulaire religieux pour évoquer des sentiments profanes ne vise donc pas seulement à bousculer des conventions morales et esthétiques par trop contraignantes, mais aussi à promouvoir l'amour humain comme source d'une authentique et généreuse élévation. Les « notes et documents historiques » suivant *Cinq-Mars* valorisent ainsi la « sainte amitié »³¹⁶ qui unit le héros à de Thou. Mettant en scène un ange né d'une larme de Jésus³¹⁷ et touché par le sort du démon, « Éloa » célèbre la pitié. Le vers 136 formule notamment une béatitude, magnifiant la compassion qui fait poindre une larme dans les yeux de l'héroïne :

Heureux ceux dont le cœur verse ainsi la première !³¹⁸

Le décalque des tournures du sermon sur la montagne revendique en quelque sorte l'héritage du Christ pour glorifier le sentiment comme une vertu. C'est pourquoi il ne faut sans doute pas voir dans ses propos qu'une rhétorique séductrice ou provocatrice quand Satan fait à son tour l'éloge de l'ange :

Toi seule me parus ce qu'on cherche toujours,
Ce que l'homme poursuit dans l'ombre de ses jours,

³¹⁰ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op. cit., p. 347.

³¹¹ « La Colère de Samson », op. cit., v. 81-82, p. 414.

³¹² Voir *Chatterton*, I, 6, p. 776-777 et II, 2, p. 778.

³¹³ *Ibid.*, II, 4, p. 784.

³¹⁴ *Ibid.*, III, 3, p. 800.

³¹⁵ Voir chapitre 2, p. 153-156.

³¹⁶ *Cinq-Mars*, « Notes et documents historiques », p. 376.

³¹⁷ Voir « Éloa », op. cit., v. 23-50, p. 11.

³¹⁸ *Ibid.*, v. 136, p. 14.

Le Dieu qui du bonheur connaît seul le mystère³¹⁹.

Paul Bénichou place ce poème dans la droite ligne d'une « promotion humanitaire de la femme »³²⁰.

La femme est en effet fréquemment divinisée chez Vigny. Au chapitre XXV de *Stello*, la duchesse de Saint-Aignan confie ainsi au Docteur noir dans quel « effroi divin » la jette sa grossesse : « Je me vénère, je me redoute comme si j'étais une sainte ! »³²¹ Le conteur commente : « Elle avait l'air d'un ange en parlant ainsi » et parle ensuite du « respect religieux » que lui inspire la « jeune mère »³²². Dans *Chatterton*, même le sévère Quaker vénère Kitty Bell de cette façon : « Il n'y a pas d'ange au ciel qui soit plus pur que toi. La Vierge mère ne jette pas sur son enfant un regard plus chaste que le tien. »³²³ Commentant les « représentations du drame », l'auteur félicite ainsi Marie Dorval d'avoir fait paraître cette dimension sacrée du personnage : « Sans cesse elle fait naître le souvenir des Vierges maternelles de Rapahaël et les plus beaux tableaux de la Charité »³²⁴. C'est sans doute dans « La Maison du Berger » que l'adoration de la femme culmine :

Ton cœur vibre et résonne au cri de l'opprimé,
Comme dans une église aux austères silences
L'orgue entend un soupir et soupire alarmé.
Tes paroles de feu meuvent les multitudes,
Tes pleurs lavent l'injure et les ingrattitudes,
Tu pousses par le bras l'homme... il se lève armé.³²⁵

L'expression « paroles de feu » évoque la visite du Paraclet aux apôtres le jour de la Pentecôte³²⁶ et le verbe *laver* rappelle le baptême, comme l'indique André Jarry³²⁷, et par conséquent la venue salvatrice du Christ « qui ôte les péchés du monde »³²⁸. Ce n'est donc pas seulement l'« Esprit pur » qui supprime l'Esprit saint dans l'œuvre de Vigny³²⁹, mais aussi la femme et l'amour, qui fortifient l'homme et l'amènent à surmonter ses souffrances. Mais la comparaison de la voix féminine avec celle d'un orgue personnifié, compatissant seul, dans une église silencieuse, aux douleurs humaines, va peut-être plus loin : elle suggère en effet que la femme prodigue des consolations et des encouragements que n'accorde pas Dieu. Fernande Bartfeld relève cette audace de la poésie de Vigny : « Aux traits de cruauté ou d'indifférence de l'Heureux font pendant des traits de générosité venant des humbles ou des infortunés. Ce sont eux qui peuvent donner des leçons à Dieu. »³³⁰ Si l'auteur grandit l'homme au détriment de la religion, il est pourtant excessif d'en faire, comme c'est trop

³¹⁹ *Ibid.*, v. 557-559, p. 25.

³²⁰ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1205.

³²¹ *Stello*, chapitre XXV, p. 581.

³²² *Ibid.*, p. 581, 582.

³²³ *Chatterton*, II, 5, p. 789.

³²⁴ *Ibid.*, « Sur les représentations du drame », p. 818.

³²⁵ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 254-261, p. 126.

³²⁶ Actes des Apôtres, II, 3-4 : « ils virent paraître comme des langues de feu qui se partagèrent, et s'arrêtèrent sur chacun d'eux. Aussitôt ils furent tous remplis du Saint-Esprit, et ils commencèrent à parler diverses langues, selon que le Saint-Esprit leur mettait les paroles en la bouche. »

³²⁷ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 673.

³²⁸ Jean, I, 29.

³²⁹ Voir notre chapitre 2, p. 136.

³³⁰ F. Bartfeld, *Vigny et la figure de Moïse*, *op.cit.*, p. 19.

souvent le cas, le « prophète de la religion de l'homme »³³¹, ou de quelque « religion laïque »³³² que ce soit. L'amalgame auquel procède notamment Pierre Flottes est trop sommaire : « Qu'est-ce que plaider pour la religion de l'Humanité, sinon affirmer la grandeur de l'être périssable devant l'indifférence de la nature éternelle ? »³³³ En prenant le parti de l'humanité, Vigny ne substitue en effet pas un dogme à un autre. Jean Ygaunin écrit ainsi avec plus de raison que le poète aboutit à « la reconstruction d'une morale purement humaine »³³⁴.

3. LE CULTE DE L'HONNEUR

De même, Pierre-Georges Castex voit simplement dans *Servitude et grandeur militaires* « le livre d'un homme déçu, meurtri, mais qui refuse de proposer le désenchantement comme le dernier mot de sa pensée et qui cherche à édifier, sur les ruines de ses illusions, les bases d'une sagesse. »³³⁵ La conclusion de l'ouvrage permet de mieux comprendre la nature spécifique du culte que l'auteur voue à la grandeur humaine. Après avoir évoqué le naufrage des croyances, il met en avant la notion d'honneur, qu'il définit ainsi : « c'est la conscience, mais la conscience exaltée. – C'est le respect de soi-même et de la beauté de sa vie portée jusqu'à la plus pure élévation et jusqu'à la passion la plus ardente. »³³⁶ Il précise aussi la singularité du mouvement qui entraîne ainsi l'homme :

Tandis que toutes les vertus semblent descendre du ciel pour nous donner la main et nous élever, celle-ci paraît venir de nous-mêmes et tendre à monter jusqu'au ciel. – C'est une vertu tout humaine que l'on peut croire née de la terre, sans palme céleste après la mort ; c'est la vertu de la vie.³³⁷

L'expression « palme céleste » renvoie à la « pensée puérile des peines et des récompenses » que Vigny reproche sans ménagement au christianisme dans ses carnets intimes³³⁸. Jacques-Philippe Saint-Gérand éclaire comment l'auteur se dégage d'un tel système en inventant « une religion s'opposant à toutes les autres religions, et qui inverse l'ordre des influences de la foi, en ce que le Ciel ne révèle rien aux hommes, qui ont pris la responsabilité de leurs actes »³³⁹. Lamartine ne considéra pas sans réticence cette proposition de « monter jusqu'au ciel » sans s'appuyer sur la foi, estimant qu'« à défaut de la vertu réelle qui descend de Dieu, et qui remonte à lui, l'honneur est un semblant de vertu, une échelle du néant posée contre le

³³¹ I. M. Popova, *L'originalité de l'œuvre d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 29.

³³² Claude Mignot-Ogliastri, « Baudelaire et Vigny », *Revue des sciences humaines*, avril-juin 1968, p. 252.

³³³ P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 242.

³³⁴ Jean Ygaunin, *Pindare et les poètes de la célébration*, tome V, op.cit., p. 672.

³³⁵ P.-G. Castex, *Vigny. Stello. Servitude et grandeur militaires*, op.cit., p. 100.

³³⁶ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre X, p. 823.

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ Il note ainsi, le 1^{er} février 1861 : « Toutes les religions sans aucune exception ont commis la même faute, celle de puiser à la même source, je veux dire la pensée puérile des peines et des récompenses, digne tout au plus d'un collège dont on stimule l'émulation par les verges et les bonbons. / Il faut élever la pensée universelle assez haut pour que la satisfaction calme et intérieure d'une conscience parfaitement pure suffise comme rémunération » (*Journal*, p. 1367-1368).

³³⁹ J.-Ph. Saint-Gérand, *L'intelligence et l'émotion*, op.cit., p. 224.

vide, et conduisant au vide et au néant. »³⁴⁰ Sans porter un tel jugement, André Jarry considère qu'on peut « se demander s'il n'y a pas [...] contradiction à parler de l'Honneur (fût-ce métaphoriquement) comme d'une "religion", au moment même où il est défini comme "vertu tout humaine" »³⁴¹. Mais on avancera qu'en employant l'expression « religion de l'HONNEUR »³⁴², Vigny marque son souhait de répondre à l'extinction des croyances en élevant à la dignité d'un culte une foi pourtant renouvelée dans sa nature aussi bien que dans son contenu.

L'écrivain distingue avec insistance le respect de l'honneur des religions traditionnelles. Il déclare d'abord : « Ce n'est pas une foi neuve, un culte de nouvelle invention, une pensée confuse ; c'est un sentiment né avec nous, indépendant des temps, des lieux, et même des religions »³⁴³. Il rappelle ainsi l'idée d'une fabrique du sacré, principalement développée, comme on l'a étudié, dans *L'Alméh* et *Daphné*. C'est donc de façon logique qu'il affirme ensuite que la foi de l'honneur échappe au vieillissement :

Je ne vois point qu'elle se soit affaiblie et que rien l'ait usée. Ce n'est point une idole, c'est, pour la plupart des hommes, un dieu et un dieu autour duquel bien des dieux supérieurs sont tombés. La chute de tous leurs temples n'a pas ébranlé sa statue.³⁴⁴

Poursuivant cet éloge par la négative, Vigny semble condenser tout ce qui l'éloigne habituellement des religions : « Telle qu'elle est, son culte, interprété de manières diverses, est toujours incontesté. C'est une religion mâle, sans symbole et sans images, sans dogme et sans cérémonies, dont les lois ne sont écrites nulle part »³⁴⁵. L'énumération renvoie à la critique du symbolisme, des vérités établies et figées par l'écrit, des rituels vains. Au contraire, l'ouverture à des interprétations multiples s'accorde à la souplesse de l'esprit de Vigny. L'écrivain ne se range en effet pas parmi les « puritains de l'honneur »³⁴⁶ que dénonce *La Veillée de Vincennes*. À rebours, la conclusion du volume défend l'incertitude avec audace :

toutes les fois que l'on a entrepris de le définir, on s'est perdu dans les termes ; mais je ne vois pas qu'on ait été plus précis dans la définition de Dieu. Cela prouverait-il contre une existence que l'on sent universellement ?³⁴⁷

L'auteur ramène la foi en Dieu à une intuition confuse, au mépris de toutes les théologies, et semble n'en poser l'existence que pour faire admettre celle du principe qu'il magnifie, ce qui tend à assimiler la vérité de Dieu à un sentiment inné, sans assurance d'une quelconque transcendance. De même, dans le dernier paragraphe de l'ouvrage, l'accréditation de la foi de l'honneur se fait au détriment de la religion chrétienne : « Gardons-nous de dire de ce dieu antique de l'honneur que c'est un faux dieu, car la pierre de son autel est peut-être celle du Dieu inconnu. »³⁴⁸ Dans les Actes des apôtres, saint Paul suggère aux Athéniens que le « Dieu

³⁴⁰ A. de Lamartine, *Cours familial de littérature, op.cit.*, entretien n° 95, p. 390.

³⁴¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 471.

³⁴² *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre X, p. 825.

³⁴³ *Ibid.*, p. 822.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 823.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ *Ibid.*, II, chapitre II, p. 728.

³⁴⁷ *Ibid.* III, chapitre X, p. 823.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 825.

inconnu » auquel ils ont la prudence de réserver un « autel » est le Dieu des Chrétiens³⁴⁹. Vigny exploite l'imprécision de l'expression pour l'interpréter dans un autre sens, évinçant le Dieu chrétien et rappelant l'incertitude de toute croyance. Paul Viallaneix caractérise ainsi parfaitement l'objet de la religion irrévélerée dont Vigny ne se prétend pas le théologien mais le poète en évoquant un « singulier mélange de scepticisme et de confiance »³⁵⁰.

B) REFUS HUMANISTE DES CERTITUDES

Vigny se refuse autant à ériger en système qu'en véritable culte les principes qu'il juge indispensable de préserver. C'est pourquoi nous avons évoqué sa défense de valeurs humaines plutôt que son humanitarisme ou que son humanisme, terme dont Louis-Marie Morfaux avertit du reste qu'il est « équivoque » et revêt des « sens différents, voire opposés, selon les auteurs »³⁵¹. Vigny peut toutefois illustrer la définition la plus élargie de la notion, comme mise en avant de la personne humaine et de son épanouissement. C'est d'ailleurs cette même volonté qui peut le dissuader d'imposer des vérités tranchées, au mépris de toute mesure ou liberté.

1. INCERTITUDE PIEUSE OU IMPIE ?

D. Higgins refuse de qualifier Vigny de sceptique parce que ce mot suppose un doute tandis que l'auteur serait un athée militant aussi convaincu dans sa foi qu'un catholique romain ou qu'un calviniste³⁵². Vigny n'est pourtant pas à ranger au nombre des humanistes athées. Il maintient au contraire un doute frappant quant à un Dieu dont il juge les représentations illusoire et qu'il peut supposer cruel, mais dont il ne nie jamais explicitement l'existence. De manière logique, il ne détermine pas même quelle attitude adopter vis-à-vis de cette entité incertaine. C'est ce que reflète notamment le « jeu des majuscules » dans « Le Déluge », étudié par André Jarry, qui observe que le poète peut écrire « Ciel » ou « ciel » :

Tantôt Vigny en appelle aux instances supérieures comme au plus sûr maintien d'un *ordre* dont il ne peut se passer ; et tantôt il s'attaque à l'injustice de ces instances, que son mépris voudrait *regarder de haut*. L'ambiguïté de sa philosophie s'exprime dans cette oscillation ; nous y gagnons peut-être en poésie.³⁵³

³⁴⁹ Actes des apôtres, XVII, 22-23.

³⁵⁰ Paul Viallaneix, « M. de Vigny Homme d'honneur et Poète », *AAAV* n° 12, 1982-1983, p. 16-17.

³⁵¹ L.-M. Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, *op.cit.*, article « Humanisme ».

³⁵² D. Higgins, « Social Pessimism in Alfred de Vigny », *Modern Language Review*, 1949, p. 351.

³⁵³ A. Jarry, « "Le Déluge" : le jeu des majuscules et minuscules initiales », *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier*, *op.cit.*, p. 97.

De même, Janette Mc Leman Carnie relève que dans « La Colère de Samson », le héros s'adresse parfois à Dieu à la cinquième personne, mais en parle aussi à la troisième³⁵⁴. Cette oscillation traduit certainement un doute quant à la pertinence de l'énonciation d'une prière. Une telle prudence est caractéristique de l'écriture de Vigny. Elle est remarquable dans *Stello*, au moment de la mort d'André Chénier. Le Docteur noir conclut en effet le chapitre XXXV de la sorte : « La tête roula, et ce qu'il *avait là* s'enfuit avec le sang. »³⁵⁵ L'expression en italique renvoie aux derniers mots attribués au poète guillotiné, qui aurait dit, en se touchant le front : « Pourtant j'avais quelque chose là »³⁵⁶. La formule semble désigner modestement le génie de l'écrivain ; les mots que reprend le docteur peuvent, plus largement, évoquer l'âme. La mention du « sang » suggère que l'esprit est étroitement lié au corps mais le verbe *s'enfuir* n'exprime pas la destruction et préserve la possibilité d'un devenir. La phrase de Vigny maintient donc une incertitude émouvante, reflétant l'ignorance humaine de l'au-delà. Juste avant de rapporter la mort de Chénier, le conteur se représente de plus « disant tout haut une prière désespérée, que nulle oreille humaine n'entendra jamais, et que [lui] seul [a] pu concevoir. »³⁵⁷ Alphonse Bouvet imagine en note³⁵⁸ la teneur vraisemblablement révoltée de ces propos. À l'évidence, après l'orage qui vient décevoir ses espoirs en précipitant les exécutions, le docteur ne doit pas tenir un discours pieux ; prononcer une « prière » athée n'aurait guère plus de sens. Ce qui importe, cependant, c'est précisément que le narrateur ne soit pas plus explicite : il exprime ainsi son refus d'outrepasser les limites du doute. L'emploi du futur traduit cette ferme volonté de ne pas communiquer une pensée « désespérée » à l'humanité. En présentant sa réflexion comme lui étant particulière, le personnage suppose du reste qu'elle n'a pas vocation à l'universalité. Ce choix de mentionner une réplique sans en dévoiler le contenu signale ainsi celui de ne pas contraindre la pensée d'autrui, en l'occurrence, du lecteur.

Rien n'autorise donc à ramener la retenue de Vigny à une « pondération chrétienne »³⁵⁹, comme le fait Marc Citoleux à la suite de François Germain, évoquant pour sa part un « doute révérenciel » qui exprimerait « l'humilité d'une intelligence qui connaît ses justes limites et qui n'ose rien entreprendre sur le divin mystère. »³⁶⁰ De telles interprétations semblent ne se fonder que sur une réflexion personnelle de l'auteur sur le « scepticisme pieux », en date du 14 août 1857 :

Oui, il existe au fond de l'âme pensive un scepticisme respectueux.

Pénétrée d'un sentiment de respect et d'une admiration craintive pour la création, elle doit considérer ce qui lui est possible d'entrevoir de l'infini comme une silencieuse et terrible démonstration de la petitesse de la créature et de l'ignorance misérable de l'homme. Elle doit reconnaître enfin qu'il ne lui est pas permis de conserver le moindre espoir d'atteindre à une vue claire et certaine de l'infini dans la grandeur des astres ou dans la petitesse des êtres qui vivent dans la poussière de l'aile des papillons.

³⁵⁴ J. Mc Leman Carnie, « Monologue [...] », *op.cit.*, p. 255.

³⁵⁵ *Stello*, chapitre XXXV, p. 637.

³⁵⁶ A. Bouvet, note 1, p. 1532.

³⁵⁷ *Stello*, chapitre XXXV, p. 636.

³⁵⁸ A. Bouvet, note 2, p. 1531.

³⁵⁹ M. Citoleux, *Alfred de Vigny : Persistances classiques et affinités étrangères*, *op.cit.*, p. 641.

³⁶⁰ F. Germain, « Vigny ou la croyance difficile », *op.cit.*, p. 4.

Elle doit reconnaître que les religions de la terre sont des consolations ou des codes criminels, faits pour atteindre l'intention secrète que les lois ne peuvent pénétrer ou prévenir.³⁶¹

Si une humilité chrétienne peut se rencontrer dans ces lignes, les « religions de la terre » sont néanmoins traitées sans ménagement. La piété de ce renoncement n'a donc pas la clarté des vers de Lamartine dans « Philosophie » :

Ami ! je n'irai plus ravir si loin de moi,
Dans les secrets de Dieu ces comment, ces pourquoi,
Ni du risible effort de mon faible génie,
Aider péniblement la sagesse infinie !³⁶²

La note de Vigny ne suffit de toute façon pas à caractériser l'indécision que préservent souvent ses écrits. C'est ce que révèle la réplique du Quaker, disant à Chatterton : « tu t'écartes de la religion », quand ce dernier renonce à identifier l'« ennemie » qu'il sent peser sur sa vie et dit : « Nommez-la comme vous voudrez : la Fortune, la Destinée ; que sais-je, moi ? »³⁶³ La prière que formule le Docteur noir au chapitre XXXV de *Stello*, espérant que la résistance de la foule soit efficace, fait bien sentir ce que l'indécision peut contenir d'impiété :

ô Providence ! ô Destin ! ô Puissances à jamais inconnues ! ô vous le Dieu ! vous les Esprits ! vous les Maîtres ! les Éternels ! si vous entendez, arrêtez-les pour trois jours encore !³⁶⁴

Ici comme ailleurs³⁶⁵, la juxtaposition des notions de « Providence » et de « Destin » tend, chez Vigny, à les rendre problématiques. De plus, l'emploi d'un article – même défini – devant le substantif *Dieu*, pris dans une énumération d'instances supérieures évoquées au pluriel, remet en cause le caractère absolu de la divinité. Cette confusion trouve cependant à s'expliquer dans l'adjectif *inconnu*, qui rappelle l'ignorance douloureuse à laquelle, selon l'auteur, les hommes sont condamnés. Les accents irrévérencieux de l'apostrophe du docteur pourraient ainsi constituer un juste retour des choses, une variante de la loi du talion que le poète des *Destinées* préconisera d'appliquer au Dieu silencieux. Une telle rancœur semble perceptible dans la façon dont l'écrivain formule sa logique sceptique le 9 mars 1863 : « c'est le Doute universel lui seul qui obéit aux desseins du Créateur, puisqu'il est resté muet à nos cris et a voulu que l'homme ne tînt de lui aucune notion certaine. »³⁶⁶ L'aigreur perceptible dans cette déclaration interdit de ne voir dans le doute vignyen qu'une prudence respectueuse. On y lira plutôt, le cas échéant, une indifférence méprisante vis-à-vis du divin, sans nihilisme, cependant. Laisser en suspens les questions métaphysiques peut signifier que cette préoccupation n'est pas primordiale, l'essentiel étant de se tourner vers l'homme, non de se perdre

Dans l'énigme sans fin dont Dieu sait la réponse³⁶⁷,

à la manière des penseurs décrits dans « Paris ».

³⁶¹ *Journal*, p. 1332-1333.

³⁶² A. de Lamartine, « Philosophie », v. 91-96, *Méditations poétiques, Œuvres poétiques complètes, op.cit.*, p. 59.

³⁶³ *Chatterton*, II, 1, p. 778-779.

³⁶⁴ *Stello*, chapitre XXXV, p. 635.

³⁶⁵ Voir notre deuxième chapitre, p. 97 *sqq.*

³⁶⁶ *Journal*, p. 1383.

³⁶⁷ « Paris », *op.cit.*, v. 92, p. 108.

Le personnage du pauvre, dans « La Flûte », décourage toute quête de ce genre en employant une image saisissante pour dire son impuissance à exercer un quelconque ministère spirituel :

Je tombe ainsi que Paul en marchant vers Damas.
« Pourquoi, me dit la voix qu'il faut aimer et craindre,
Pourquoi me poursuis-tu, toi qui ne peux m'étreindre ? »
Et le rayon me trouble et la voix m'étourdit,
Et je demeure aveugle et je me sens maudit.³⁶⁸

La référence à la conversion de Saul³⁶⁹ s'accompagne de transformations importantes. La « voix » qui se fait entendre n'apparaît plus comme celle de Jésus et elle dissuade de percer un mystère insondable, loin de préparer une révélation. Le passage ne rapporte ainsi pas la manifestation salvatrice d'une transcendance, mais un sentiment durable de rupture. C'est cependant la fin du chapitre XXXII de *Stello* qui affirme avec le plus de force le refus d'une vaine spéculation intellectuelle :

Dans cette violente passion de tout rattacher, à tout prix, à une cause, à une *synthèse*, de laquelle on descend à tout, et par laquelle tout s'explique, je vois encore l'extrême faiblesse des hommes qui, pareils à des enfants qui vont dans l'ombre, se sentent tous saisis de frayeur, parce qu'ils ne voient pas le fond de l'abîme que ni Dieu créateur ni Dieu sauveur n'ont voulu nous faire connaître. Ainsi je trouve que ceux-là mêmes qui se croient les plus forts, en construisant le plus de systèmes, sont les plus faibles et les plus effrayés de l'*analyse*, dont ils ne peuvent supporter la vue, parce qu'elle s'arrête à des effets certains, et ne contemple qu'à travers l'ombre, dont le ciel a voulu l'envelopper, la CAUSE... la Cause pour toujours incertaine.

Or, je vous le dis, ce n'est que dans l'analyse que les esprits justes, les seuls dignes d'estime, ont puisé et puiseront jamais les idées durables, les idées qui frappent par le sentiment de bien-être que donne la rare et pure présence du vrai.

L'analyse est la destinée de l'éternelle ignorante, l'âme humaine.

L'analyse est une sonde. Jetée profondément dans l'océan, elle épouvante et désespère le faible, mais elle rassure et conduit le fort, qui la tient fermement en main.³⁷⁰

L'amertume du Docteur noir est palpable quand il évoque l'ignorance dans laquelle Dieu a laissé les hommes ; les champs lexicaux de l'obscurité et de la crainte mettent en évidence une véritable souffrance. Il serait donc difficile de voir une allégeance à la volonté divine dans le refus d'une démarche synthétique cherchant une « cause » universelle. Pour le personnage, renoncer à poser l'existence d'un principe supérieur semble plutôt permettre de se libérer d'une angoisse, de renoncer aux mensonges et d'affirmer courageusement son humanité en acceptant l'incertitude qui lui est consubstantielle. En prenant le parti de l'analyse, il valorise en revanche une réflexion qui ne se réclame pas d'une vérité prééminente, comme le figure l'image de la sonde, mais qui présente la même fonction fortifiante que la foi et mène à une authentique connaissance. Ces lignes sont importantes parce qu'elles font le choix d'une position intellectuelle, de manière peut-être vague mais néanmoins ferme. De plus, aucun discrédit ne vient entacher ce discours comme c'est parfois le cas de ceux de *Stello*, on l'a vu. L'auteur en a même détaché le dernier paragraphe pour le placer en exergue du roman, avertissant son lecteur, selon Georges Bonnefoy, qu'il s'agit de « la pensée essentielle du

³⁶⁸ « La Flûte », v. 76-80, *Les Destinées*, p. 147.

³⁶⁹ Actes des Apôtres, IX, 3-9.

³⁷⁰ *Stello*, chapitre XXXII, p. 618.

Livre »³⁷¹. Jacques-Philippe Saint-Gérard fait une remarque similaire, estimant que, par là, « Vigny insiste sur le caractère ouvert de sa création »³⁷².

2. DANGER DES DOGMES

Ce passage ne formalise pas seulement la démarche philosophique de l'auteur mais aussi son refus du dogmatisme et des sophismes. C'est pourquoi il clôt le chapitre consacré à Joseph de Maistre, faisant suite – rappelons-le – à celui commentant les écrits politiques de Saint-Just. Le Docteur noir explicite le lien qu'il opère entre les deux hommes de la façon suivante : « Voyez-vous par quelles courbes, partis de deux points opposés, ces purs idéologues sont arrivés d'en bas et d'en haut à un même point où ils se touchent, à l'échafaud ? »³⁷³ Ce rapprochement paradoxal du républicain et du contre-révolutionnaire s'explique par un commun extrémisme, qui dessert les causes défendues en les ramenant à la même justification des effusions de sang.

La démesure de Saint-Just vient de ce qu'il est « convaincu dans sa conscience qu'il [sait] toutes choses »³⁷⁴, comme on le voit dans le chapitre XXXIV, où il expose sa conception de la fonction du poète. Cela explique qu'il ait rédigé ses institutions républicaines – que Robespierre donne à lire au Docteur noir – « d'une écriture hardie et hâtée »³⁷⁵, sans prendre vraisemblablement le temps de la réflexion. Au chapitre XXXI, ces théories révolutionnaires apparaissent d'emblée comme une folie : « Ce n'était rien moins [...] que des institutions immuables, éternelles, qu'il s'agissait de donner à la France, et lestement préparées pour elle par le citoyen Saint-Just, âgé de vingt-six ans. »³⁷⁶ Le contraste est frappant entre la démesure de l'ambition, marquée par les deux adjectifs, et l'empressement ainsi que la jeunesse du personnage, comme si l'exercice du pouvoir ne requérait aucune sagesse. Cette immaturité semble expliquer que l'indéfectible ami de Robespierre prétende imposer ses vues au mépris de toute réalité. Le narrateur rapporte son ébahissement en découvrant les

lois de l'âge d'or auxquelles ce béat cruel voulait ployer de force notre âge d'airain. Robe d'enfant dans laquelle il voulait faire tenir cette nation grande et vieillie. Pour l'y fourrer, il coupait la tête et les bras.³⁷⁷

Ces lignes semblent illustrer, à rebours, la nécessité de reconnaître le divorce entre idéal et réel, l'impossibilité de mettre en place un système politique parfait. Saint-Just prétend en effet instaurer une société de type primitif, ignorant les contraintes de l'histoire, dont les contemporains de Vigny ont au contraire la douloureuse conscience. Il néglige le développement de la « nation », assimilée à un vaste corps afin d'exprimer de façon frappante, à travers des images de mutilation, la violence dont cette pensée simplificatrice ne

³⁷¹ G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 155.

³⁷² J.-Ph. Saint-Gérard, *L'Intelligence et l'émotion*, op.cit., p. 175.

³⁷³ *Stello*, chapitre XXXII, p. 617.

³⁷⁴ *Ibid.*, chapitre XXXIV, p. 625.

³⁷⁵ *Ibid.*, chapitre XXX, p. 611.

³⁷⁶ *Ibid.*, chapitre XXXI, p. 612.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 613.

se fait pas scrupule. La formule « béat cruel » constitue une forme d'oxymore résumant l'inconscience coupable du jeune homme. Le Docteur noir multiplie de telles expressions :

Ô naïf massacreur ! ô candide bourreau ! [...] que tu es un charmant enfant ! Eh ! d'où viens-tu, beau berger ? serait-ce pas de l'Arcadie ? de quels rochers descendent tes chèvres ; ô Alexis ?³⁷⁸

La référence au genre pastoral dénonce également une œuvre ingénue et coupée du réel, mais qui ne s'assume pas comme telle, qui ne daigne pas n'être que poésie. Il serait excessif de dire qu'ici l'auteur met à nouveau en garde contre les hautes ambitions des écrivains romantiques, mais il est indéniable que l'allusion aux *Bucoliques* de Virgile conduit à interroger les limites qui devraient circonscrire le domaine littéraire. L'ironie de cette apostrophe colore tout le chapitre. Après avoir rapporté quelques-unes des propositions du « législateur », le docteur s'écrie encore :

Tes pensées sont pures comme une goutte de rosée sur une feuille de rose, et nous nous plaignons pour quelques charretées d'hommes que tu envoies au couteau chaque jour à la même heure ! Et tu ne les vois seulement pas, ni ne les touches, bon jeune homme ! Tu écris seulement leurs noms sur du papier ! – moins que cela : tu vois une liste, et tu signes ! – moins que cela encore : tu ne la lis pas, et tu signes !³⁷⁹

C'est toujours l'insouciance du personnage, sa négligence des conséquences concrètes de ses prescriptions, que pointe cette série d'euphémismes. Le conteur suppose que cet aveuglement ne quitta jamais le jeune homme, quand il l'imagine, au chapitre XXXVI, « aller à la guillotine aussi calme qu'en y faisant conduire les autres, les bras croisés, les yeux et les pensées au ciel comme le grand inquisiteur de la Liberté. »³⁸⁰ Cette dernière expression paradoxale achève de dénoncer la volonté de transformer le rêve en dogme et de l'imposer à toute force. Contre toute attente, certains endoctrinés partagent cet acharnement jusque dans leurs derniers instants. Le chapitre XXVI rapporte ainsi l'inscription bornée d'un prisonnier, réaffirmant son attachement au régime qui le condamne pourtant à mort en gravant sur une chaise de la Maison-Lazare :

*Ici a gémi dans les fers Agricola Adorable Franconville, de la section Brutus ; bon patriote, ennemi du Négociantisme, ex-huissier, ami du Sans-Culottisme. Il ira au néant avec un républicanisme sans tache.*³⁸¹

Le Docteur noir n'hésite pas à traiter d'« imbécile »³⁸² cet homme incapable de remettre en cause les convictions politiques et religieuses les plus tranchées.

Au chapitre XXXII, le conteur revient sur l'irresponsabilité des théoriciens qui cautionnent l'homicide, pour la fustiger à nouveau avec ironie :

Que le meurtre est beau, que le meurtre est bon, qu'il est facile et commode, pourvu qu'il soit bien interprété ! Comme le meurtre peut devenir joli, en des bouches bien faites et quelque peu meublées de paroles impudentes et d'arguties philosophiques ! Savez-vous s'il se naturalise moins sur ces langues parleuses que sur celles qui lèchent le sang ?³⁸³

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 612.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 613.

³⁸⁰ *Ibid.*, chapitre XXXVI, p. 645.

³⁸¹ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 586.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ *Ibid.*, chapitre XXXII, p. 617.

Là encore, le contraste est frappant entre la répétition du substantif *meurtre*, qui renvoie à une réalité horrible, ainsi que le confirme finalement l'image bestiale des lécheurs de sang, et les exclamations élogieuses, qui reflètent le leurre des théories abstraites. De même que Saint-Just, Joseph de Maistre est condamné pour présenter de « trompeuses imaginations philosophiques » comme « les rayons d'une sainte vérité »³⁸⁴, mais le narrateur ne lui accorde plus l'excuse de la naïveté. Il n'envisage qu'un court instant que le catholique intransigeant « avait fini » par croire à ce qu'il écrivait ; au début du chapitre, il en parle comme d'un « esprit falsificateur » et s'en explique ainsi : « je ne dis pas faux, car il avait conscience du vrai »³⁸⁵. La pensée maistrienne semble trop aberrante pour être de bonne foi. À cette condamnation s'adjoint une représentation redoutable de l'idéologue :

armé comme le Sphinx, jusqu'aux ongles et jusqu'aux dents, de sophismes métaphysiques et énigmatiques, cuirassé de dogmes de fer, empanaché d'oracles nébuleux et foudroyants ; cet autre esprit grondait comme un orage prophétique et menaçant³⁸⁶.

L'image du « Sphinx », qui tuait les voyageurs incapables de résoudre l'énigme qu'il leur proposait, fustige l'obligation de résoudre les énigmes qui s'offrent à la pensée humaine. Celle de la foudre, évoquant un attribut divin, stigmatise la prétention de se substituer à Dieu, de parler à sa place, comme l'indiquent également les termes *oracle* et *prophétique*, tandis que le philosophe ne développe que des « sophismes ». Cet autoritarisme apparaît aussi à travers le vocabulaire de la force et de la violence, qui tend à exclure définitivement le personnage de l'humanité, avant qu'il ne soit assimilé à une « bête carnassière »³⁸⁷ deux pages plus loin. La référence au monstre mythologique et la mention des « ongles » peut aussi en faire une première incarnation des « Destinées »³⁸⁸, d'autant que le docteur parlera ensuite d'une « fatale théorie »³⁸⁹. L'idée se confirme également quand le narrateur écrit que Joseph de Maistre « était arrivé à rattacher au pied même de la Croix le premier anneau d'une chaîne effrayante et interminable de sophismes ambitieux et impies »³⁹⁰. Si au chapitre XIX Stello reproche aux hommes politiques de ne pas assembler la « chaîne » des lois avec assez de rigueur, ainsi qu'on l'a évoqué, ici, l'image dénonce en revanche un asservissement de la pensée à travers un enchaînement implacable de raisonnements. En brochant ce portrait au vitriol du philosophe réactionnaire, l'auteur peint ainsi un contre-exemple de prédicateur, dont l'œuvre dogmatique fournit une nouvelle illustration de la fatalité de l'écrit.

Ce n'est donc pas seulement le contenu de ses enseignements que Vigny reproche à Joseph de Maistre, mais leur arrogance. Toute foi trop assurée conduit en effet aux pires excès, comme le rappelle encore le Docteur noir au troisième chapitre de *Daphné*, dénonçant à la fois la pensée sclérosante et l'intolérance de la scolastique :

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 615.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 614.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 615.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 617.

³⁸⁸ Le vers 19 des « Destinées » évoque l'« ongle sans pitié » de ces créatures mythiques ; le vers 36, « Leurs ongles qui pressaient nos races désolées » (*op.cit.*, p. 115 et 116).

³⁸⁹ *Stello*, chapitre XXXII, p. 617.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 615.

Aristote, c'est l'immobilisation même de l'espèce humaine, et quand une fois on l'avait bien étudié et enseigné comme les braves théologiens de la Faculté, on le défendait *unguibus et rostro*, et l'on faisait gaiement arracher les entrailles de Pierre de La Ramée par ses jolis petits élèves. – Mais marchons, marchons toujours.³⁹¹

Rien n'appelle bien sûr un tel déchaînement de violence chez le philosophe antique, mais le fait même de le tenir pour une autorité suprême condamne ses adversaires à la plus grave répression. Le lexique mélioratif qu'emploie ironiquement le médecin suggère cependant que ces repréailles peuvent sembler bienfaites pour qui est persuadé de leur légitimité. C'est pourquoi l'injonction de marcher doit certainement signifier, au sens figuré, la nécessité de ne pas s'enfermer dans d'étroites convictions. Une réplique prêtée à Richelieu au chapitre VII de *Cinq-Mars* suggère également comment l'exigence de conclusions tranchées est potentiellement meurtrière. Commentant la mort de Grandier, le ministre déclare : « dans le doute, retiens ceci, Joseph : il vaut toujours mieux couper l'arbre avant que le fruit soit poussé. »³⁹² L'énoncé réunit toutes les qualités formelles d'une leçon percutante : un impératif introduit un précepte général, exprimé de façon concise et imagée. Le contenu en est cependant terrifiant, qui déconseille toute circonspection au profit d'une action radicale et violente. La maréchale d'Ancre dénonce cette logique lors de son procès, accusant ses juges de partialité : « M. de Richelieu, les a-t-il harangués ? Leur a-t-il dit encore : "[...] en lèse-majesté les conjectures sont des preuves" ? »³⁹³ Les termes employés sont à nouveau importants : le glissement des « conjectures » aux « preuves » dénonce une inadmissible audace. À travers ces deux maximes, Richelieu apparaît lui aussi comme un contre-exemple de prédicateur, ne s'arrêtant pas au « doute » dont Vigny montre ainsi, à rebours, l'indispensable préservation.

3. VANITÉ DES SYSTÈMES

Outre qu'il refuse les « dogmes froids, forgés à l'atelier »³⁹⁴, comme en témoigne encore « La Flûte », « Vigny répugne aux certitudes massives qui animent tout esprit partisan », selon la formule de François Germain³⁹⁵. L'attaque que glisse le Docteur noir en décrivant le désarroi du père Chénier au chapitre XXII de *Stello* est ainsi double : « Il me regardait comme un criminel à la question regardait son juge dans quelque bienheureuse époque organique. »³⁹⁶ Alphonse Bouvet explique que le narrateur « fait visiblement allusion à un procès d'inquisition »³⁹⁷. Mais la comparaison ne rappelle pas seulement les crimes de l'intolérance religieuse. Comme l'expose toujours l'éditeur, Vigny prête ici à son personnage une terminologie saint-simonienne, désignant comme « organiques » des périodes de stabilité telles qu'en connurent, selon cette même doctrine, les XII^e et XVII^e siècles. Accolée à l'idée

³⁹¹ *Daphné*, chapitre III, p. 913.

³⁹² *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 84.

³⁹³ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 13, p. 701.

³⁹⁴ « La Flûte », *op.cit.*, v. 83, p. 147.

³⁹⁵ F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir. Stello, Daphné, op.cit.*, p. XVII.

³⁹⁶ *Stello*, chapitre XXII, p. 571.

³⁹⁷ A. Bouvet, note 1, p. 1507.

de torture, la référence est bien sûr ironique et montre qu'on ne peut simplifier l'histoire en jugeant un siècle de façon globale, synthétique. C'est cette faiblesse de pensée, même si elle ne conduit pas à des excès sanglants, que stigmatisent maintes œuvres de Vigny. Au chapitre XX de *Stello*, le Docteur noir dénigre ainsi l'hypothèse d'une bonté des terroristes comme un

[s]ystème d'honnêtes enfants qui n'ont que du blanc et du noir devant les yeux, ne rêvent qu'anges ou démons et ne savent pas quel incroyable nombre de masques hypocrites de toute forme, de toute couleur, de toute taille, peut cacher les traits des hommes qui ont passé l'âge des passions dévouées et se sont livrés sans réserve aux passions égoïstes.³⁹⁸

Ce « système » n'est pas incriminé comme dangereux mais extrêmement naïf, réducteur, ignorant de la complexité humaine. On ne s'étonne guère, connaissant Vigny, que l'imagerie chrétienne soit convoquée pour illustrer le reproche d'une pauvreté intellectuelle, l'auteur d'« Éloa » ayant déjà prouvé la supercherie d'un partage catégorique du bien et du mal. « Les Oracles » rappelle que cette tendance à « [s]'enferme[r] en sa Doctrine » est aussi celle du « Pouvoir » qui

N'entend rien, ne sait rien et ne veut pas savoir.³⁹⁹

Les négations successives ménagent une gradation qui fustige clairement un repli sur de fausses certitudes et un refus de toute autre vérité. Plus loin, l'erreur des idées politiques est encore plus clairement suggérée :

Les Doctrines croisaient leurs glaives de Chimères⁴⁰⁰.

La lutte décrite dans ce vers semble donc tout à fait vaine.

De façon intéressante, plusieurs passages des romans de Vigny décrivent comment de telles illusions investissent les esprits. Dans *Servitude et grandeur militaires*, le narrateur moque ainsi la faiblesse que trahissaient ses idées de jeune soldat :

Je cherchais [...] à capituler avec les monstrueuses résignations de l'*obéissance passive*, en considérant à quelle source divine elle remontait, et comme tout ordre social semblait appuyé sur l'obéissance ; mais il me fallut bien des raisonnements et des paradoxes pour parvenir à lui faire prendre quelque place dans mon âme. J'aimais fort à l'infliger et peu à la subir ; je la trouvais admirablement sage sous mes pieds, mais absurde sur ma tête. J'ai vu, depuis, bien des hommes raisonner ainsi, qui n'avaient pas l'excuse que j'avais alors : j'étais un Lévite de seize ans.⁴⁰¹

L'adulte ne rapporte pas sans recul critique son ancienne façon de penser. L'emploi d'un vocabulaire péjoratif le manifeste d'emblée, en présentant un soldat qui aspire étonnamment à sa propre défaite. Le locuteur insiste ensuite sur ce que sa démarche avait de laborieux et met en évidence un écart important entre la facilité de certaines conceptions abstraites, destinées à ne s'appliquer qu'aux autres, et la difficulté de s'y soumettre soi-même. On sent bien la puériorité de cette tentative d'auto-aveuglement, avant même qu'elle ne soit explicitée. La sévérité qu'exprime la dernière phrase vis-à-vis des « hommes » cédant aux mêmes travers est également palpable dans la suggestion de l'égoïsme du théoricien, prompt à édicter de grands

³⁹⁸ *Stello*, chapitre XX, p. 562.

³⁹⁹ « Les Oracles », *op.cit.*, v. 11, 12 et 14, p. 129.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, v. 36, p. 130.

⁴⁰¹ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre I, p. 723.

principes mais réticent à les adopter, démentant l'évidence universelle dont il les pare pourtant.

Le début du chapitre XXIX de *Stello* montre que même le Docteur noir, tenant de l'analyse, peut se laisser aller à « construi[re] intérieurement un admirable système sur les voies de la Providence »⁴⁰², croyant André Chénier sauvé ; à tort, on le sait. Outre qu'il met en doute l'idée d'un gouvernement céleste des affaires humaines, le passage expose, en retraçant la réflexion du personnage, la fabrication de l'illusion :

Je faisais passer et repasser devant mes yeux les tableaux qu'ils venaient de voir. Je les resserrais en mon âme, je les résumais, je les plaçais entre le point de vue et le point de distance. Je commençais sur eux ce travail d'optique philosophique auquel je soumetts toute la vie. J'allais vite, ma tête et ma canne en avant. Les verres de mon optique étaient arrangés. Mon idée générale enveloppait de toutes parts les objets que je venais de voir et que j'y rangeais avec un ordre sévère.⁴⁰³

La méthode semble rigoureuse et le conteur ne la renie pas comme une erreur passée ; il n'empêche qu'elle s'avèrera sans pertinence. Rétrospectivement, la discipline intellectuelle à laquelle s'astreint le docteur paraît dépasser les capacités humaines. Au-delà d'une impression d'application, l'accumulation des verbes peut traduire une certaine fièvre, que suggère également l'allure rapide du protagoniste. Ramener la complexité des événements à une seule idée semble ainsi impossible, même à un esprit honnête, méditant pour lui seul sur le cours des choses. Le chapitre XXXVIII montre du reste qu'un philosophe aussi reconnu que Platon n'échappe pas à la critique, non seulement de ses idées, mais aussi de sa démarche. Outre le penseur hostile aux poètes, le Docteur noir condamne en effet le faiseur de systèmes, mis en difficulté par la singularité supérieure de ces êtres qu'il exclut de sa République :

l'embarras où il est pour conclure (ce qu'il ne fait pas) et pour unir son adoration à son bannissement, montre à quelles pauvretés et quelles injustices est conduit un esprit rigoureux et logicien sévère, lorsqu'il veut tout soumettre à une règle universelle.⁴⁰⁴

C'est toujours le refus de la simplification qui s'exprime ici. Ce reproche est développé dans les lignes qui suivent : « Tous les hommes de l'art le gênent ; il leur applique son équerre, et il ne peut les mesurer : cela le désole. Il les range tous, poètes, peintres, sculpteurs, musiciens, dans la catégorie des imitateurs »⁴⁰⁵. L'énumération dit bien l'impossibilité de réduire une réalité multiple à une caractérisation unique. Plus loin, le docteur livre une autre analyse : « Une jalouse humeur animait cet esprit vaste et justement immortel, mais positif comme tous ceux qui n'appuient leur domination intellectuelle que sur le développement infini du jugement et repoussent l'imagination. »⁴⁰⁶ La concession faite à la grandeur du penseur n'atténue guère le soupçon d'envie formulé à son encontre, qui suppose la philosophie inférieure à l'art car moins ouverte, s'en remettant exclusivement à une raison pourtant rigide. Le Docteur noir précise cependant qu'il attaque Platon pour ses « gigantesques prétentions de

⁴⁰² *Stello*, chapitre XXIX, p. 604.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ *Ibid.*, chapitre XXXVIII, p. 649.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 649-650.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 651.

législateur et d'homme d'État »⁴⁰⁷. Encore une fois, la volonté d'imposer concrètement des théories sans nuance constitue donc une faute décisive chez Vigny.

Stello déplore de surcroît une multiplication des systèmes, dont il donne un assez large aperçu, depuis la phrénologie du « bon docteur Gall »⁴⁰⁸ jusqu'aux écrits de Platon, en passant par ceux de Saint-Just et Joseph de Maistre, sans compter les modes de gouvernement mis en scène dans chaque nouvelle ou les conceptions de la littérature débattues tout au long de l'ouvrage. Le chapitre XX, qui invalide, comme on l'a déjà évoqué, la plupart des analyses suscitées par le comportement des terroristes, dénonce plus précisément cette inflation :

Il n'y a pas d'année qui ait fait autant de théories sur ces hommes que n'en fait cette année 1832 en un seul de ses jours, parce qu'il n'y a pas d'époque où plus grand nombre de gens ait nourri plus d'espérances et amassé plus de probabilités de leur ressembler et de les imiter.⁴⁰⁹

Le Docteur noir précise ensuite sa critique de « l'habitude des synthèses » : « on en a pour tout, on les attelle à tout : le sonnet a la sienne. Quand on veut user des morts, on peut bien leur prêter son système ; chacun s'en fait un, bon ou mauvais ; selle à tous chevaux, il faut qu'elle aille. »⁴¹⁰ Toute honnêteté intellectuelle semble avoir disparu dans la surenchère des théories, qui ne s'assimilent plus qu'à de vulgaires entreprises de récupération.

De même, *Daphné* ne montre pas seulement l'absence de réflexion des Barbares, qui ont « une crainte toute vraie, toute jeune et sans examen du nouveau dogme des chrétiens »⁴¹¹, comme le fait valoir Libanius. La nouvelle centrale évoque aussi, on l'a vu, comment de multiples sectes divisent ce nouveau culte. Le discours de l'évêque Aetius dans l'église de Nicomédie trahit du reste une véritable déviance. Ce n'est en effet pas le Christ qu'il invite l'assemblée à honorer, mais « le nom d'Arius » et sa victoire contre « l'*homoousion* »⁴¹², à savoir la théorie de la consubstantialité du Père et du Fils, fixée par le concile de Nicée en l'an 325. De manière révélatrice, l'orateur n'explique pas le terme : si Paul le répète « étonné », l'assistance le reprend « avec une satisfaction triomphante »⁴¹³. Basile commente : « cette multitude exercée aux controverses chrétiennes entendait dès l'abord ce qui nous était impossible à comprendre. »⁴¹⁴ Ces considérations théologiques qui passionnent la foule ne marquent cependant pas une conquête de la méditation sur une foi naïve. Citant une lettre de l'évêque Athanase, Aetius rapporte au contraire : « plus il réfléchit, moins il comprend. Preuve nouvelle que la sagesse et la vérité sont dans la doctrine d'Arius. »⁴¹⁵ L'arianisme semble ainsi procéder d'un refus de la complexité du mystère de l'incarnation. En outre, on peut juger que la déduction du prédicateur est fort hâtive et constitue une forme de manipulation. Son discours se trouve en fait miné par des termes dépréciatifs, en particulier sous la plume de Vigny. L'exemple suivant le montre bien : « Arius, Arius a forcé la

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*, chapitre II, p. 499.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, chapitre XX, p. 560.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 561.

⁴¹¹ *Daphné*, première lettre, p. 966-967.

⁴¹² *Ibid.*, p. 941.

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ *Ibid.*

théologie entière à tourner dans un cercle fatal où sa raison l'a enfermée. »⁴¹⁶ L'idée d'une pensée forcée et fermée ne peut apparaître sous un jour positif ; l'emploi de l'adjectif *fatal* achève de nous en convaincre. Ce n'est donc pas la quête d'une vérité théologique qui meut l'évêque et ses fidèles, mais une volonté de domination sur les autres courants du christianisme, que manifeste explicitement un vocabulaire belliqueux : « troupes », « succès », « vaincus », « détruit »⁴¹⁷... De la même façon, les dernières pages du volume déprécient les tentatives modernes de « prêch[er] une foi nouvelle, [...] de fonder une société nouvelle » : les jeunes saint-simoniens sont hués par la foule⁴¹⁸. Si leur ambition semble vaine, celle d'un prédicateur « colérique et haineux »⁴¹⁹, tel que l'auteur se représente Lamennais, est elle qualifiée de « lugubre »⁴²⁰. Laudyce Rétat conclut ainsi : « Vigny veut compromettre [...] toute doctrine, toute "parole de croyant" tombée à la multitude. »⁴²¹

L'écrivain valorise en revanche la supériorité des penseurs authentiques qui s'attachent à méditer, non à simplifier ou à dominer. Paul de Larisse rapporte notamment avoir révélé à Julien qu'« il y avait à Daphné des philosophes qui allaient et venaient sans cesse, régnant sur les croyances populaires et entretenant le feu pur et sacré de la morale au milieu des combats religieux et des sophismes de toutes les écoles. »⁴²² La déclaration distingue clairement les « philosophes » comme des êtres d'exception, dévoués à des valeurs essentielles en un temps de médiocrité intellectuelle. De même que l'ordre du docteur de marcher, au chapitre III, la mention d'un mouvement perpétuel peut de plus signaler le refus d'une pensée figée. L'empereur adhère à cette représentation, comme le montre la façon dont il apostrophe ses camarades : « Esprits fraternels, issus du divin Socrate, vous qui peut-être d'âge en âge renaissiez pour adorer, pour penser et pour vous chercher. »⁴²³ On pourrait juger cette sacralisation excessive mais il ne faut pas négliger que « L'Esprit pur » célébrera pareillement les « amis renaissants » admirant « d'âge en âge »⁴²⁴ les œuvres du poète. On citera aussi des premières lignes du chapitre XVIII de *Stello* : « "Saint Socrate, priez pour nous !" disait Érasme le savant. J'ai fait souventes fois cette prière en ma vie, continua le Docteur »⁴²⁵. Ce n'est sans doute pas sans quelque intention polémique que le conteur cite un humaniste réformateur, condamné par le concile de Trente, pour canoniser un maître de la réflexion, mis à mort par un pouvoir intolérant ; le choix de cette « prière » peut marquer une allégeance aux forces de l'esprit, en dehors de toute rigidité dogmatique. Au chapitre XX, le docteur précise les contours de ce culte, disant des terroristes : « la Pensée, la Pensée calme, saine, forte et pénétrante comme je la conçois, est une chose dont ils n'étaient plus dignes. – Elle ne descend pas dans l'homme qui a horreur de soi. »⁴²⁶ Le choix des adjectifs indique que la majuscule et le verbe *descendre* divinisent une « Pensée » qui n'est pas forcée.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 942.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 941.

⁴¹⁸ *Ibid.*, « Fin de "Daphné" », p. 979.

⁴¹⁹ « Documents sur Daphné », *Œuvres complètes*, t. II, p. 1000, (fragment 57, 7 novembre 1835).

⁴²⁰ *Daphné*, « Fin de "Daphné" », p. 979.

⁴²¹ L. Rétat, « Variations romantiques autour du stoïcien », *op.cit.*, p. 462.

⁴²² *Daphné*, première lettre, p. 958.

⁴²³ *Ibid.*, p. 952.

⁴²⁴ « L'Esprit pur », *op.cit.*, v. 68 et 62, p. 168.

⁴²⁵ *Stello*, chapitre XVIII, p. 548. Voir Érasme, *Adages* [1533], n° 2201, d'après la note 2 d'A. Bouvet, p. 1499.

⁴²⁶ *Stello*, chapitre XX, p. 565.

C) UNE ŒUVRE À MESURE HUMAINE

Avant le Victor Hugo de *Religions et religion*, ulcéré par le « durcissement dogmatique » de Pie IX face aux « progrès de l'irréligion et de la critique », Vigny dénonce donc le « dogme » qui « rapetisse »⁴²⁷ tout. Mais il ne souligne pas comme son cadet « la radicale disproportion de l'homme par rapport à Dieu »⁴²⁸ en en livrant parallèlement sa conception personnelle. Il condamne plus simplement les faiseurs de systèmes vains et dangereux. Si son œuvre prétend à une utilité supérieure, elle reste donc à la mesure de l'humanité qu'elle choisit de défendre. C'est pourquoi elle valorise une sagesse sceptique pour ne pas faire de la littérature une religion mais un lieu d'invention, libre et modeste.

1. UNE SAGESSE SCEPTIQUE

Dans ses carnets, le 19 août 1857, Vigny valorise le sceptique comme il peut le faire ailleurs du philosophe :

Un sceptique est un homme comme tous les autres, c'est-à-dire parfaitement ignorant des causes de la vie ou de la Création.

Seulement il a, de plus que les autres, qu'il sait avouer qu'il ignore, se résigner à son ignorance et avoir pitié de ses compagnons de peine.⁴²⁹

Ce passage ne célèbre pas une théorie à laquelle adhérer mais seulement le courage d'accepter ce que l'auteur considère comme une limite indépassable de la condition d'« homme ». C'est pourquoi se résoudre à l'« ignorance » conduit à se tourner avec bienveillance vers les êtres qui la partagent au lieu de chercher à imposer d'artificielles vérités avec intolérance. La même logique est déjà exprimée à la fin du poème « Paris ». Après avoir évoqué quelques penseurs contemporains, le poète grandit le choix du scepticisme et de l'altruisme :

Et songe qu'au-dessus de ceux dont j'ai parlé
Il en fut de meilleurs et de plus purs encore,
Rares parmi tous ceux dont leur temps se décore,
Que la foule admirait et blâmait à moitié,
Des hommes pleins d'amour, de doute et de pitié,
Qui disaient : *Je ne sais*, des choses de la vie,
Dont le pouvoir ou l'or ne fut jamais l'envie,
Et qui, par dévouement, sans détourner les yeux,
Burent jusqu'à la lie un calice odieux.⁴³⁰

⁴²⁷ V. Hugo, *Religions et religion* [1880], *Œuvres complètes, Poésie III*, éd. Jean Delabroy, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985. Voir la section « Philosophie », p. 997, ainsi que la notice de Jean-Claude Fizaine, p. 1470.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 1470-1471.

⁴²⁹ *Journal*, p. 1333.

⁴³⁰ « Paris », *op.cit.*, v. 246-251, p. 112.

De façon relativement inattendue, ce n'est pas une figure de prédicateur qui revêt une dimension christique à travers l'image du « calice » et les idées d'exception, de vertu, de désintéressement ; c'est celle d'individus prudemment incrédules, comme si le doute était la seule vérité possible de l'époque moderne. Les êtres célébrés ici ne se caractérisent cependant pas seulement par leur discours négatif, suspensif, mais par leur « amour », de l'humanité, selon toute vraisemblance. Certainement faut-il renoncer aux vaines théories pour refonder une dignité humaine, comme s'y emploiera le recueil des *Destinées*.

Pour l'heure, le poète se démarque de la quête effrénée de nouveaux systèmes qui caractérise son époque. C'est aussi le sens du *credo* qu'il formule peu auparavant, énonçant paradoxalement son scepticisme avec une certaine radicalité :

– Je ne sais d'assurés, dans le chaos du sort,
Que deux points seulement, LA SOUFFRANCE ET LA MORT.⁴³¹

Les majuscules n'imposent pas sans brutalité ce qui semble relever d'un pessimisme profond plus que d'un doute prudent, comme le suggère également l'expression « chaos du sort ». La même impression de désespoir ressort des inscriptions laissées par les prisonniers sur la « chaise de paille » de la Maison-Lazare, au chapitre XXVI de *Stello* :

Les voyageurs qui s'y étaient inscrits étaient tous au seul port où nous soyons sûrs d'arriver, et tous parlaient de leur traversée avec mépris et sans beaucoup de regrets, sans espoir non plus d'une vie meilleure, ou seulement d'une vie nouvelle, ou d'une autre vie où l'on se sente vivre.⁴³²

La gradation qui allonge la phrase pour marquer un amenuisement de l'« espoir » fait sentir de façon émouvante la douloureuse disparition de la foi dans une époque désabusée. Le narrateur ne rejette cependant pas cette vision tragique de l'existence, qu'il développe à travers une métaphore maritime s'en tenant à la certitude de la mort, comme le poète de « Paris ». Cette conception de l'existence est de plus réaffirmée à la fin de l'ordonnance qui clôt presque le volume :

Et après tout cela, vous aurez mis au jour quelque volume qui, pareil à toutes les œuvres des hommes, lesquelles n'ont jamais exprimé qu'une question et un soupir, pourra se résumer infailliblement par les deux mots qui ne cesseront jamais d'exprimer notre destinée de doute et de douleur :

*Pourquoi ? et Hélas !*⁴³³

On peut s'étonner du peu de précaution avec lequel le docteur résume à la fois la vie et les œuvres humaines ; les adverbes *jamais* et *infailliblement* s'accordent *a priori* mal au « doute ». Mais ce dernier, une fois de plus, n'apparaît pas comme une prudence intellectuelle qu'il serait loisible d'exercer ; il est présenté comme l'une des vérités fondamentales de notre « destinée », que le personnage n'envisage pas ici de bouleverser. Il importe de rappeler dans quel contexte prend place cette déclaration : après avoir dissuadé le poète de se dévouer à un quelconque système, le docteur l'enjoint de ne se consacrer qu'à son art, dont il définit la spécificité. Une certaine modestie se manifeste ici malgré l'assurance du propos : la littérature

⁴³¹ *Ibid.*, v. 237-238.

⁴³² *Stello*, chapitre XXVI, p. 584.

⁴³³ *Ibid.*, chapitre XL, p. 665.

ne saurait détruire le « doute » et la « douleur » de l'existence mais, ce faisant, elle en est la meilleure expression et c'est là sa fonction singulière.

2. LA LITTÉRATURE NE REMPLACE PAS LA RELIGION

Cette conclusion ne constitue pas le dernier mot de Vigny sur le rôle de l'écrivain mais affirme fortement son refus des certitudes hautaines. C'est pourquoi, chez lui, la sacralisation de la poésie, qui célèbre sa grande dignité et sa capacité à déprendre l'homme de croyances aliénantes en lui offrant des idées fortifiantes, ne va pas jusqu'à en faire un possible substitut de la religion. Gisèle Séginger attire du reste l'attention sur la « multiplication », au XIX^e siècle, « des métaphores religieuses qui semblent donner une grandeur à l'art et à l'écrivain en spiritualisant une activité profane » et invite à s'en méfier. Elle explique de façon éclairante :

La métaphore pare d'un prestige ancien une littérature qui lutte pour que l'importance de son statut nouveau et son autonomie soient reconnues. L'analogie n'est pas une homologie et la fonction légitimante du déplacement métaphorique l'emporte sur la pertinence du rapprochement. Dans le recours à la métaphore il n'est pas question de véracité mais d'efficacité. Les métaphores religieuses ne doivent pas nous cacher que la spiritualisation de la littérature se fonde en fait sur sa radicale différence par rapport à la religion. La relève qu'elle peut accomplir tient davantage de la succession que de la substitution.⁴³⁴

On pourrait sans doute discuter du degré de « véracité » que chaque auteur qui l'emploie prête à cette image mais il est patent que chez Vigny, de même que le culte de l'honneur, celui de la création littéraire ne se veut pas une révélation ou un dogme mais une foi humaine, ouverte. Il importe donc de nuancer certains commentaires comme ceux de Lise Sabourin, trouvant chez l'auteur « un nouveau sacré, celui de la parole humaine sublimée dans sa plus pure forme »⁴³⁵, ou affirmant : « La Poésie est donc une nouvelle Religion offerte aux lecteurs de la postérité »⁴³⁶. L'auteur n'appelle pas à une telle adoration. S'il exalte les pouvoirs de son art, il reste également trop mesuré pour signifier une victoire telle que celle décrite par Michel Cambien :

À travers les grands problèmes des rapports entre Dieu et les hommes et des hommes entre eux, le recueil des *Destinées* imagine l'unification progressive de l'humanité sous le signe de la poésie, de sorte que le dernier ouvrage de Vigny raconte l'histoire de l'élévation du poète au premier rang des hommes sinon au rang des dieux.⁴³⁷

⁴³⁴ G. Séginger, préface, in É. Roy-Reverzy et G. Séginger (dir.), *Éthique et littérature. op.cit.*, p. 11.

⁴³⁵ L. Sabourin, « Vigny et la sacralisation du verbe », in Annarosa Poli (dir.), *Rappresentazioni del sacro nel romanticismo francese*, Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul « Viaggio in Italia », 2002, p. 167.

⁴³⁶ L. Sabourin, « Atticisme : du style à l'éthique chez Alfred de Vigny », in Venceslas Bubenicek et Roger Marchal (dir.), *Mélanges offerts à Charles Brucker. Gouvernement des hommes, gouvernement des âmes*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2007, p. 381.

⁴³⁷ M. Cambien, « *Les Destinées* ou l'ascension du poète », in *Relire Les Destinées d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 120.

La synthèse de Camille Dumoulié demande aussi des précisions : « Unissant le savoir de la science et la sagesse religieuse [...], la Poésie prend leur relève et accomplit leur mission. »⁴³⁸ Ce n'est cependant pas une connaissance assurée qu'entend livrer Vigny. Paul Bénichou résume plus justement : « Ainsi la Poésie, pure exaltation de l'esprit se faisant Parole, peut, pour les forts, tenir lieu de foi et attester une transcendance intérieure à l'homme même. »⁴³⁹ Considérant comment *Stello* refuse de « faire de la poésie l'auxiliaire d'un dogme », il souligne aussi la singularité de l'auteur avec raison : « De tous les poètes romantiques, il est celui qui a le mieux pensé et le plus explicitement formulé le caractère libéral, au sens le plus rigoureux du mot, de la mission de l'écrivain. »⁴⁴⁰

Un passage de *Quitte pour la peur* exprime peut-être la vanité de vouloir prendre la place de ce à quoi l'on ne croit plus ; c'est celui où le duc rapporte la visite de Franklin à la cour :

je l'ai vu ce matin même présenter son petit-fils au vieux Voltaire, et demander à Voltaire une bénédiction, et Voltaire ne riant pas, Voltaire étendant les mains aussi gravement qu'eût fait le souverain pontife, et secouant sa tête octogénaire avec émotion, et disant sur la tête de l'enfant : « Dieu et la Liberté ! » – C'était beau, c'était solennel, c'était grand.⁴⁴¹

Mentionner que le philosophe ne rit pas revient à attirer l'attention sur le caractère pourtant risible de la situation, qui amène à comparer un des plus virulents ennemis de l'Église avec le pape. L'expression finale d'un éloge peut donc sembler ironique, d'autant que le rythme ternaire la rend assez empesée. Cette anecdote ridiculisant une figure de prédicateur laïc suggère ainsi qu'une réforme des idées doit s'accompagner d'un changement de posture. C'est pourquoi les *credo* de *Stello* ne vont pas sans poser problème. Le héros du roman définit sans doute mieux sa vocation quand il célèbre les « poétiques illusions » que lui procure la « bosse du *merveilleux* », dont il affirme qu'elle lui « fit faire quelques poèmes qui [lui] élevaient l'âme vers le ciel inconnu, comme aussi toutes [s]es plus chères et secrètes folies. »⁴⁴² Le poète peut se tourner vers le « ciel » mais n'en reçoit pas de révélation, n'en perce pas les mystères ; son œuvre ne prétend pas restituer une vérité assurée mais procède de l'imagination. La mention conjointe des « poèmes » et des « folies » empêche une vénération induite, d'autant que cet *incipit* est placé sous le signe de la dérision, rappelons-le.

Mais une image récurrente dit peut-être mieux l'humilité que Vigny conserve à l'écriture. Elle apparaît notamment dans des vers déjà cités de « L'Esprit pur » :

L'ÉCRIT UNIVERSEL, parfois impérissable,
Que tu graves au marbre ou traînes sur le sable⁴⁴³.

Il faut souligner ici la prudence, dans ce poème pourtant éclatant, de l'adverbe *parfois* et de l'alternative confrontant ce qui perdure à ce qui est éphémère et fragile. André Jarry commente : « Le poète, en même temps qu'il conquiert ses certitudes, accepte définitivement sa finitude. »⁴⁴⁴ Ou encore : « Le vrai triomphe, c'est savoir qu'on ne triomphe pas

⁴³⁸ C. Dumoulié, *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Armand Colin, 2002, p. 78.

⁴³⁹ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op. cit.*, p. 1159.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 1122.

⁴⁴¹ *Quitte pour la peur*, scène 8, p. 733-734.

⁴⁴² *Stello*, chapitre II, p. 500.

⁴⁴³ « L'esprit pur », *op. cit.*, v. 54-55, p. 168.

⁴⁴⁴ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op. cit.*, p. 934.

toujours. »⁴⁴⁵ Le chercheur relève en outre de multiples occurrences de cette écriture « sur le sable » dans l'œuvre de Vigny, ce qui suggère que la conviction d'une nécessaire modestie a toujours habité l'auteur. Ainsi, dans *Servitude et grandeur militaires*, Timoléon et Renaud dessinent des caractères sur le sable, l'un avec son épée, l'autre avec sa canne⁴⁴⁶. Mais c'est dans les *Poèmes antiques et modernes* que le motif revient le plus souvent, y compris dans la préface de 1829⁴⁴⁷. Au vers 75-76 du « Déluge », l'image d'un dessin d'enfant tracé dans le sable et effacé par le vent préfigure surtout la disparition du monde terrestre⁴⁴⁸. Dans « Le Malheur », c'est en revanche le personnage du poète qui demande à la Gloire :

Fais qu'au moins mon pied périssable
Laisse une empreinte sur le sable.⁴⁴⁹

Le souhait peut sembler raisonnable ; les derniers vers de « La Femme adultère » montrent pourtant qu'il n'est pas simple :

Il dit, et s'écartant des mobiles Hébreux,
Apaisés par ces mots et déjà moins nombreux,
Son doigt mystérieux, sur l'arène légère,
Écrivait une langue aux hommes étrangère,
En caractères saints dans le ciel retracés...
Quand il se releva, tous s'étaient dispersés.⁴⁵⁰

Ce dénouement manifeste en apparence la victoire du Christ, après la leçon de tolérance délivrée aux adversaires de la femme pécheresse. La formule épique « Il dit » célèbre l'efficacité de sa parole et la description finale le montre en contact avec le « ciel ». Toutefois, l'adjectif *étrangère* signale le risque d'une incompréhension humaine. Surtout, cette écriture dans le sable apparaît à nouveau sous le signe de la fragilité. Le participe *dispersés* renvoie certes aux « Hébreux » et donc au succès de Jésus, mais la rime le rapproche de « retracés », suggérant la disparition imminente des « caractères saints ». L'on voit ainsi que faire du Christ une figure d'écrivain ne conduit pas à glorifier ce dernier mais plutôt, dans la perspective de Vigny, à rappeler la simple humanité du Messie et à souligner la difficulté de faire entendre « une parole neuve »⁴⁵¹.

⁴⁴⁵ A. Jarry, « L'âme / le corps dans l'écriture d'Alfred de Vigny », université de Grenoble, *Recherches et travaux*, 1989, p. 234 ;

⁴⁴⁶ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre II, p. 728 et III, chapitre II, p. 765.

⁴⁴⁷ *Œuvres complètes*, t. I, p. 937.

⁴⁴⁸ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 75-76, p. 34.

⁴⁴⁹ « Le Malheur », v. 65-66, *Poèmes antiques et modernes*, p. 64.

⁴⁵⁰ « La Femme adultère », v. 147-152, *ibid.*, p. 49.

⁴⁵¹ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 40, p. 150.

3. CIRCONSCRIPTION DU DOMAINE DE L'ART

C'est aussi en présentant la littérature comme le domaine de la liberté et de l'imagination que Vigny la distingue des systèmes et des dogmes.

a) LIBERTÉ

Son discours de réception à l'Académie française valorise ainsi les écrivains de la génération romantique qui « s'étonnèrent d'avoir senti dans les mêmes temps le même besoin d'innovation, et de l'avoir conçu dans des inventions et des formes totalement diverses. »⁴⁵² Ce n'est pas seulement un renouveau esthétique que célèbre ici l'auteur, mais son absence de systématisme, la liberté qui l'a accompagné. L'esprit dans lequel Vigny a adapté Shakespeare, dans les années 1827-1830, témoigne en effet d'une volonté d'ouverture. À l'époque, l'entreprise milite en elle-même pour une libération des normes classiques qui gouvernent encore la tragédie. En 1822, la troupe anglaise de Penley qui vint jouer *Othello* à la Porte-Saint-Martin y fut fort mal accueillie⁴⁵³. En 1829, la création du *More de Venise*, adapté de cette même pièce par Vigny, constitue ainsi un jalon dans l'histoire du théâtre, avant la bataille d'*Hernani* en 1830. Le traducteur justifie son initiative dans une préface qui constitue le dernier grand manifeste du théâtre romantique, deux ans après la préface de *Cromwell*. Les normes classiques y sont refusées comme une sorte de fatalité que rien ne justifie : « Cela devait être »⁴⁵⁴, conclut laconiquement l'auteur après avoir exposé les restrictions lexicales que s'imposait Racine. Pour condamner cet arbitraire, Vigny acère une plume de polémiste rappelant les provocations de Stendhal ou Hugo⁴⁵⁵ ; un seul exemple suffit à en rendre compte :

Donc, il fallait, dans des vestibules qui ne menaient à rien, des personnages n'allant nulle part, parlant de peu de chose avec des idées indécises et des paroles vagues, un peu agités par des sentiments mitigés, des passions paisibles, et arrivant ainsi à une mort gracieuse ou à un soupir faux. Ô vaine fantasmagorie !⁴⁵⁶

L'accumulation des négations et des atténuations dénonce avec insistance le manque de vérité des anciennes tragédies. Le préfacier fait même entendre les accents libéraux d'un Benjamin

⁴⁵² « Discours de réception à l'Académie française », *Mélanges*, *op.cit.*, p. 1138-1139.

⁴⁵³ Voir A. Jarry, « Vigny traducteur de Shakespeare », *Œuvres complètes*, t. I, p. 1347.

⁴⁵⁴ *Le More de Venise*, *op.cit.*, « Lettre à Lord*** [...] », p. 407.

⁴⁵⁵ On pense notamment aux définitions de Stendhal : « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. / Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères. » (*Racine et Shakespeare* [1823-1825], éd. Bernard Leuilliot, Paris, Kimé, 1994, p. 36). Victor Hugo utilise quant à lui des images frappantes : « la cage des unités ne renferme qu'un squelette. » (préface de *Cromwell* [1827], éd. A. Ubersfeld, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 83).

⁴⁵⁶ *Le More de Venise*, *op.cit.*, « Lettre à Lord *** [...] », p. 403-404.

Constant⁴⁵⁷, liant révolution politique et littéraire : « Je suis juste, tout était bien en harmonie dans l'ex-système de tragédie ; mais tout était d'accord aussi dans le système féodal et théocratique, et pourtant il fut. »⁴⁵⁸ De manière habile cependant, Vigny renvoie également à Molière, citant après Shakespeare, en exergue de sa traduction, la *Critique de l'École des femmes* et cette phrase célèbre : « Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire. »⁴⁵⁹ Il rappelle ainsi le poids des exigences – non seulement doctes mais aussi précieuses et dévotes – pesant sur les lettres au XVII^e siècle, ainsi que la façon dont un grand auteur sut alors s'en affranchir. Ce faisant, il se montre éloigné de tout rejet sectaire du passé littéraire.

Du reste, la lettre qui précède *Le More de Venise* prend soin de ne pas reproduire la rigidité des règles qu'elle entend renverser. La dernière partie ménage ainsi des nuances importantes, notamment sur les ambitions réformistes du traducteur :

il doit suffire à un nom d'homme de marquer un degré du progrès. Plus la civilisation avance, plus l'on doit se résigner à voir les idées que l'on sème, comme un grain fécond, s'élever, mûrir, jaunir et tomber promptement, pour faire place à une moisson nouvelle, plus forte et plus abondante, sous les yeux mêmes du cultivateur.⁴⁶⁰

Une fois de plus conscient du caractère éphémère de son travail, Vigny ne prétend pas imposer un modèle esthétique immuable, mais seulement apporter sa contribution à un mouvement qui empêche la création de se scléroser. Plus largement, il exprime aussi son refus du dogmatisme :

Je n'ai fait là que vous présenter une vue de cette tentative littéraire. Le système entier sera mieux expliqué par des œuvres que par des théories. En poésie, en philosophie, en action, qu'est-ce que système, que manière, que genre, que ton, que style ? Ces questions ne sont résolues que par un mot, et toujours ce mot est un nom d'homme. La tête de chacun est un moule où se modèle toute une masse d'idées. Cette tête une fois cassée par la mort, ne cherchez plus à recomposer un ensemble pareil. Il est détruit pour toujours.⁴⁶¹

La « Dernière nuit de travail » qui introduit *Chatterton* se clôt de façon similaire :

La vanité la plus vaine est peut-être celle des théories littéraires. Je ne cesse de m'étonner qu'il y ait eu des hommes qui aient pu croire de bonne foi, durant un jour entier, à la durée des règles qu'ils écrivent. [...] Il n'y a ni maître ni école en poésie ; le seul maître, c'est celui qui daigne faire descendre dans l'homme l'émotion féconde, et faire sortir les idées de nos fronts, qui en sont brisés quelquefois.⁴⁶²

Vigny manifeste sur ce point une constance remarquable. En 1829, les « Réflexions sur la vérité dans l'art » qui introduisent la quatrième édition de *Cinq-Mars* demandent : « À quoi bon qu'une théorie nous apprenne pourquoi nous sommes charmés ? »⁴⁶³ Dans *Stello*, où le

⁴⁵⁷ Dans *De la Guerre de Trente Ans*, Benjamin Constant écrit notamment : « J'aurais dû pressentir qu'une révolution politique entraînerait une révolution littéraire » (*Mélanges de littérature et de politique*, Paris, Pichon et Didier, 1829, p. 292-293)

⁴⁵⁸ *Le More de Venise*, *op.cit.*, « Lettre à Lord *** [...] », p. 403.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 391. Voir Molière, *Critique de l'École des femmes* [1663], scène 6, *Œuvres complètes*, éd. Claude Bourqui et Georges Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. I, p. 507.

⁴⁶⁰ *Le More de Venise*, *op.cit.*, « Lettre à Lord *** [...] », p. 409.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 411-412.

⁴⁶² *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 758.

⁴⁶³ *Cinq-Mars*, « Réflexions sur la vérité dans l'art », p. 6.

Docteur noir déplore que même « le sonnet »⁴⁶⁴ ait sa synthèse, le refus d'une leçon littéraire est également réitéré. Homère dit dans sa prosopopée : « le Poète n'a pas de maître, et toutes les sciences sont apprises, hors la sienne. »⁴⁶⁵ L'ordonnance du docteur stipule enfin : « L'imagination du Poète ne peut être conduite, puisqu'elle n'est pas enseignée. »⁴⁶⁶

Vigny ne fait pas là figure d'exception. Pierre Frantz et Sophie Marchand rapportent qu'au XVIII^e siècle, notamment avec Diderot, « la réflexion sur le théâtre se déporte de la démarche poéticienne vers la réflexion esthétique, et délaisse le dogmatisme pour le pragmatisme. »⁴⁶⁷ Sylvain Ledda précise de même, à propos du drame romantique : « [il] brise le moule du modèle racinien, mais il n'érige pas à sa place une statue de fer blanc. »⁴⁶⁸ Florence Naugrette résume encore :

Les seuls principes intangibles de cette génération sont précisément le refus de toute règle établie en matière d'art, et la confiance accordée au génie individuel du créateur, qui est à lui-même sa propre loi.⁴⁶⁹

Victor Hugo prône ainsi la souplesse dans la préface de *Cromwell* :

Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes. Jetons bas ce vieux plâtre qui masque la façade de l'art ! Il n'y a ni règles ni modèles ; ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature qui planent sur l'art tout entier et les lois spéciales qui, pour chaque composition, résultent des conditions d'existence propres à chaque sujet.⁴⁷⁰

Chez les deux auteurs, le refus de la norme littéraire se justifie par la primauté de la singularité de chaque créateur et de chaque œuvre. C'est là un choix décisif, qui ouvre la voie, d'après Yvan Leclerc, d'une esthétique moderne. Flaubert en tire selon lui la conséquence quand il écrit à Louise Colet le 29 janvier 1854 : « Chaque œuvre à faire a sa poétique en soi, qu'il faut trouver »⁴⁷¹. Mentionnons aussi l'éclectisme critique de Maupassant qui déplore, dans son étude sur le roman précédant *Pierre et Jean*, en 1888 :

Seuls, quelques esprits d'élite demandent à l'artiste :
– Faites-moi quelque chose de beau, dans la forme qui vous conviendra le mieux, suivant votre tempérament.⁴⁷²

Cette volonté de souplesse peut expliquer que Vigny ait conservé une certaine mesure dans son adaptation d'*Othello*. C'est sans doute la correction de la langue qui frappe le plus, alors que Shakespeare ne ménage pas les insultes ou les images crues. Vigny s'en explique dans sa préface quand il évoque « des différences que les progrès de l'esprit général ont

⁴⁶⁴ *Stello*, chapitre XX, p. 561.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, chapitre XXXVIII, p. 654.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, chapitre XL, p. 663.

⁴⁶⁷ Pierre Frantz et Sophie Marchand (dir.), *Le théâtre français du XVIII^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009, p. 38.

⁴⁶⁸ Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2008, p. 128.

⁴⁶⁹ F. Naugrette, *Le Théâtre romantique*, *op.cit.*, p. 241.

⁴⁷⁰ V. Hugo, préface de *Cromwell*, *op.cit.*, p. 88.

⁴⁷¹ G. Flaubert à Louise Colet le 29 janvier 1854, *Correspondance*, éd. Louis Conard [1926-1933], éd. électronique Danielle Girard et Y. Leclerc, Rouen, 2003, <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1854.htm>.

⁴⁷² Guy de Maupassant, *Pierre et Jean*, « Étude sur le roman » [1888], éd. Arnaud Rochelois, Paris, Gallimard, « Folio plus classiques », 2005, p. 10.

apportées dans la philosophie et les sciences de notre âge, dans quelques usages de la scène et dans la chasteté du discours. »⁴⁷³ La confrontation de Desdemona avec son mari jaloux perd toutefois en force et même en pertinence dans *Le More de Venise*. Par exemple, après qu'Othello la traite de « femme sans honneur », à la scène 10 de l'acte IV, l'héroïne répond :

Ah ! vous m'injuriez, seigneur, et par quel nom !⁴⁷⁴

La réplique semble excessive et ne s'explique guère que si l'on se reporte au texte anglais, où l'épouse est qualifiée de « strumpet »⁴⁷⁵, c'est-à-dire de « catin ». Notons aussi dans cette même scène un ajout qui rappelle étrangement la tragédie classique, son lexique et son unité de temps, quand Desdemona s'exclame « Ô fatale journée ! »⁴⁷⁶ Cet écart entre les revendications de liberté dans la préface de Vigny et les « servitudes du "goût classique" »⁴⁷⁷ qui semblent décelables dans son adaptation n'implique pas que « rien de plus que cette *Lettre à Lord **** ne montrerait mieux comme la mode peut entraîner un auteur à parler contre son instinct »⁴⁷⁸, ainsi que l'écrit Marc Citoleux. Il paraît plus juste d'en conclure à la mesure de Vigny en matière même de révolution littéraire, comme le précise du reste la préface, dont l'avant-propos de 1839 concède l'« âpreté nerveuse et un peu trop cavalière que donnait à tout le monde, alors, l'ardeur de ce petit combat »⁴⁷⁹ sans la renier.

b) VÉRITÉS INCERTAINES

Les « Réflexions sur la vérité dans l'art » qui précèdent *Cinq-Mars* définissent une autre spécificité de la littérature : sa vérité incertaine. Dès le premier paragraphe, l'auteur déclare : « ce n'est qu'à la religion, à la philosophie, à la poésie pure, qu'il appartient d'aller plus loin que la vie, au delà des temps, jusqu'à l'éternité. »⁴⁸⁰ La restriction s'accroît ensuite :

les actes de la famille humaine sur le théâtre du monde ont sans doute un ensemble, mais le sens de cette vaste tragédie qu'elle y joue ne sera visible qu'à l'œil de Dieu, jusqu'au dénouement qui le révélera peut-être au dernier homme. Toutes les philosophies se sont en vain épuisées à l'expliquer, roulant sans cesse leur rocher, qui n'arrive jamais et retombe sur elles, chacune élevant son frêle édifice sur la ruine des autres et le voyant crouler à son tour.⁴⁸¹

Constater l'échec des philosophies revient à ne plus attribuer la quête d'un sens supérieur qu'à la religion et à « la poésie pure ». Si Vigny se démarque à l'évidence de la première, il ne définit pas la seconde, dont son roman historique ne prétend vraisemblablement pas relever.

⁴⁷³ *Le More de Venise, op.cit.*, « Lettre à Lord *** [...] », p. 398.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, IV, 10, v. 1897, 1901, p. 515-516.

⁴⁷⁵ W. Shakespeare, *Othello* (1622), IV, 2, Londres, Penguin, « popular classics », 2001, p. 110.

⁴⁷⁶ *Le More de Venise, op.cit.*, IV, 10, v. 1864, p. 514.

⁴⁷⁷ A. Jarry, « Vigny traducteur de Shakespeare », *op.cit.*, p. 1363.

⁴⁷⁸ M. Citoleux, *Alfred de Vigny : Persistances classiques et affinités étrangères, op.cit.*, p. 569.

⁴⁷⁹ *Le More de Venise, op.cit.*, « Avant-propos de 1839 », p. 393.

⁴⁸⁰ *Cinq-Mars*, « Réflexions sur la vérité dans l'art », p. 5.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 6-7.

En effet, il présente ensuite la « seule VÉRITÉ » à laquelle « doivent prétendre les œuvres de l'art qui sont une représentation morale de la vie, les œuvres dramatiques » comme une « fable [...] VRAIE d'une VÉRITÉ toute particulière », dont il précise qu'elle est une sélection des plus hautes caractéristiques du « VRAI visible » recomposées en « un ensemble idéal »⁴⁸². Il conclut ainsi : « L'ART ne doit jamais être considéré que dans ses rapports avec sa BEAUTÉ IDÉALE. »⁴⁸³ Comme s'il poursuivait cette réflexion, en 1840, l'écrivain redéfinira la fonction de la poésie dans le même sens : « Le Poète aura longtemps, toujours peut-être, plus de statues que le philosophe, parce que la *beauté* qui est son but a été trouvée, tandis que la *certitude* qui est le but du philosophe ne l'a pas été jusqu'ici. »⁴⁸⁴ Si l'art prétend être supérieur à la réalité, c'est donc parce qu'il en propose une recombinaison saisissante, non parce qu'il en révélerait la vérité transcendante. Cette délimitation des fonctions de la littérature manifeste une cohérence fondamentale entre éthique et esthétique chez Vigny : faire le choix de la beauté et de « l'imagination »⁴⁸⁵, c'est à nouveau prendre le parti de la mesure humaine, à l'opposé d'une perspective chrétienne dénigrant comme des chimères ce qui ne procède pas des lumières de la religion.

Pour Bertrand de La Salle, les « Réflexions sur la vérité dans l'art » constituent « un plaidoyer pour les idées spécieuses. »⁴⁸⁶ Pierre Laforgue explique cependant qu'elles forment une « véritable philosophie de l'idéalisme romantique, presque une métaphysique »⁴⁸⁷. S'y affirme en effet la « [c]onception d'après laquelle l'artiste doit transfigurer la nature pour exprimer son idéal »⁴⁸⁸. Sur ce point, Vigny ne semble guère se démarquer de Victor Hugo, qui écrit dans la préface de *Cromwell* : « la vérité de l'art ne saurait jamais être [...] la réalité *absolue* »⁴⁸⁹. Malgré ses railleries sur le fait que Vigny définisse dans « un faux qui est vrai »⁴⁹⁰, Balzac, éditeur de la troisième édition de *Cinq-Mars* en 1827, saura bien se souvenir des réflexions de son aîné quand il exposera dans sa préface à *La Peau de chagrin* que l'écrivain fait « se réfléchir » le monde dans un « miroir concentrique »⁴⁹¹.

Un autre art poétique important est à lire dans « La Flûte ». Au-delà d'un apologue déplorant les entraves que le corps impose à l'âme, Jacques Thomas invite à y voir une réflexion sur l'inspiration et le langage⁴⁹² ; Pierre Laforgue y décèle également « un débat sur

⁴⁸² *Ibid.*, p. 7.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁸⁴ « Documents sur *Daphné* », *op.cit.*, p. 1036 (fragment 120).

⁴⁸⁵ *Cinq-Mars*, « Réflexions sur la vérité dans l'art », p. 7.

⁴⁸⁶ B. de La Salle, *Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 68.

⁴⁸⁷ P. Laforgue, 1830, *op.cit.*, p. 189.

⁴⁸⁸ L.-M. Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, *op.cit.*, article « Idéalisme », sens 4 (esthétique).

⁴⁸⁹ V. Hugo, préface de *Cromwell*, *op.cit.*, p.89.

⁴⁹⁰ H. de Balzac, ébauches autour des *Deux Amis*, *La Comédie humaine*, t. XII (Études analytiques et ébauches rattachées à la *Comédie humaine*), éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la pléiade », 1981, p. 696. Genevève Delattre explique que Balzac développe en fait une pensée assez proche de celle de Vigny mais lui reproche de détruire cette théorie en l'appliquant à un roman raté, ayant pris trop de libertés avec l'histoire (*Les Opinions littéraires de Balzac*, Paris, PUF, 1961, p. 297-298).

⁴⁹¹ H. de Balzac, préface à la première édition de *La Peau de chagrin*, *op.cit.*, p. 350.

⁴⁹² Jacques Thomas, « Thème et symbolisme de "La Flûte" de Vigny », *Lettres Romanes*, 1974, p. 225-243.

les moyens et les fins de la poésie »⁴⁹³. Rappelant que le « *Salve Regina* »⁴⁹⁴ entonné par le pauvre avec un regain de confiance à l'heure du dénouement est un « Chant d'allégresse et d'espérance » mais « d'abord aussi un gémissement d'exilés », Jacques Thomas conclut que Vigny revendique une poésie à la mesure de l'homme :

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 possible.⁴⁹⁵

Il est tout à fait juste de souligner un choix de l'humilité : prenant son parti des limites qui privent l'homme d'une réussite ou d'une assurance totales, le poète valorise « le faible courageux »⁴⁹⁶. L'idée qu'il dispense un espoir en l'au-delà appelle en revanche des précisions. Certes, c'est un chant religieux que met en scène la fin du texte, pouvant conférer « discrètement à la figure du Poète certain aspect sacerdotal »⁴⁹⁷. Mais les propos consolateurs que le narrateur tient au pauvre ne dénigrent pas l'existence terrestre au nom de la certitude d'un bonheur céleste. Notons ainsi l'imprécision du vers 113, qui désigne les organes comme les « traducteurs grossiers de quelque auteur céleste »⁴⁹⁸ : l'adjectif indéfini marque une indécision, voire un certain mépris pour Celui qui, à l'origine de l'incarnation, est responsable de l'imperfection humaine. Surtout, le poète se pose au vers 121 comme un esprit sceptique et imaginaire :

Pour moi qui ne sais rien et vais du doute au rêve⁴⁹⁹.

Il est important de se souvenir que c'est dans ce cadre qu'il évoque ses espoirs néo-platoniciens et chrétiens dans les vers qui suivent :

Je crois qu'après la mort, quand l'union s'achève,
L'âme retrouve alors la vue et la clarté,
Et que, jugeant son œuvre avec sérénité,
Comprenant sans obstacle et s'expliquant sans peine,
Comme ses sœurs du ciel elle est puissante et reine,
Se mesure au vrai poids, connaît visiblement
Que son souffle était faux par le faux instrument,
N'était ni glorieux ni vil, n'étant pas libre ;
Que le corps seulement empêchait l'équilibre ;
Et, calme, elle reprend, dans l'idéal bonheur,
La sainte égalité des esprits du Seigneur.⁵⁰⁰

Plutôt que de considérer avec André Jarry que ce développement « annule » la « précaution de langage » du vers 121 « au bénéfice d'une profession de foi »⁵⁰¹, on peut juger que le préambule qui précède tend à faire du verbe *croire* un modalisateur plutôt que la formule introductive d'un *credo*. Par là, et en cohérence avec les « Réflexions sur la vérité dans l'art »,

⁴⁹³ P. Laforgue, « *La Flûte*, ou la poétique du ratage chez Vigny », *op.cit.*, p. 100.

⁴⁹⁴ « *La Flûte* », *op.cit.*, v. 138, p. 149.

⁴⁹⁵ J. Thomas, « Thème et symbolisme de "La Flûte" de Vigny », *op.cit.*, p. 241.

⁴⁹⁶ « *La Flûte* », *op.cit.*, v. 91, p. 148.

⁴⁹⁷ J. Thomas, « Thème et symbolisme de "La Flûte" de Vigny », *op.cit.*, p. 240.

⁴⁹⁸ « *La Flûte* », *op.cit.*, v. 113, p. 148.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, v. 121.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, v. 122-132.

⁵⁰¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 651.

c'est au pouvoir fortifiant d'une fable assumant sa dimension idéale que prétend la leçon du poète.

Frank Paul Bowman a donc raison de rappeler à propos des *Destinées* que pour Vigny la poésie ne prétend qu'à la belle affirmation d'une vérité partielle⁵⁰². Dans les vers qui terminent le discours du poète, l'accumulation des propositions complétives traduit de plus un élan propre à suggérer que le doute, en conduisant au rêve, peut être un formidable ferment poétique. On peut aussi faire cette hypothèse à propos de « La Maison du Berger », où l'éloge de la « Rêverie »⁵⁰³ est précédé d'un refus d'une science qui rétrécit le monde⁵⁰⁴ : l'incertitude n'est alors pas envisagée comme un manque douloureux, mais comme la condition de l'imagination. De surcroît, en évoquant ensuite la « robe nuancée »⁵⁰⁵ de la Poésie, le texte peut signifier que sa beauté tient à une subtilité qu'il faut préserver. Enfin, la dernière strophe, où le poète annonce au futur la voie qu'il entend suivre, ne semble pas seulement formuler le choix de la finitude humaine, mais aussi celui d'une poésie de la fragilité, bien avant un auteur comme Philippe Jaccottet⁵⁰⁶ :

Nous marcherons ainsi, ne laissant que notre ombre
Sur cette terre ingrate où les morts ont passé ;
Nous nous parlerons d'eux à l'heure où tout est sombre,
Où tu te plais à suivre un chemin effacé,
À rêver, appuyée aux branches incertaines,
Pleurant, comme Diane au bord de ses fontaines,
Ton amour taciturne et toujours menacé.⁵⁰⁷

Presque tous les adjectifs et les participes disent une fragilité d'où ce final tire sa beauté délicate et suggestive. L'on s'attardera en particulier sur l'emploi du terme *incertaines*, qui évoque probablement des formes difficiles à cerner dans l'obscurité ou une solidité douteuse, mais qui peut aussi s'appliquer, par hypallage, à la figure féminine qu'interpelle le poète et qui semble ainsi se fondre dans le paysage. De la sorte, l'adjectif signale également la difficulté de sa propre interprétation dans ce vers, marquant une sorte de triomphe poétique du doute.

*

Pierre-Georges Castex résume ainsi comment Vigny prend le parti de l'homme :

Il a peint la créature abandonnée du ciel, incomprise et désespérée. Comme les existentialistes athées d'aujourd'hui, il nie en général la réalité d'une Providence et souligne les aspects tragiques de la condition terrestre ; il cherche, en marge des religions et des systèmes, les valeurs authentiques qui peuvent donner un prix à l'action quotidienne et un

⁵⁰² F. P. Bowman, « The poetic practices of Vigny's *Poèmes philosophiques* », *The Modern Language Review*, juillet 1965, p. 362.

⁵⁰³ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 127, p. 122.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, v. 120-126.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, v. 136, p. 123.

⁵⁰⁶ Voir J. Thélot, *La Poésie précaire*, *op.cit.*, p. 121, à propos de la poésie de Philippe Jaccottet : « cette œuvre n'est rien – ou certes presque rien – et [...] c'est en cela qu'elle est – ou presque – le plus important. »

⁵⁰⁷ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 330-336, p. 128.

sens à la vie ; il part d'analyses décourageantes pour parvenir à un optimisme durement conquis. Son attitude, à la fois désenchantée et résolue, est celle d'un philosophe qui, sans fermer les yeux au spectacle douloureux des réalités, compte sur l'homme, et sur l'homme seul, pour assurer un avenir meilleur aux destinées humaines.⁵⁰⁸

Quoiqu'elle appelle quelques précisions, en particulier sur la définition de la poésie qu'implique une telle posture, cette synthèse est pertinente. La critique religieuse semble en effet fondatrice chez Vigny et il convient d'en souligner l'ampleur comme la profondeur. Dans le sillage de nombreux penseurs de l'époque, l'écrivain juge sévèrement l'Église et la pensée chrétienne, mais aussi l'ensemble des cultes et Dieu même, dont il ne nie pas l'existence, mais qu'il accuse d'être le responsable cruel d'une condition douloureuse. La religion paraît ainsi impropre à éclairer l'existence humaine. En exprimant la difficulté des hommes à maîtriser le cours des choses à travers la notion de Destinée, Vigny prolonge la mise en cause des représentations qui pèsent sur les consciences. Ce faisant, il pose aussi la littérature en auxiliaire de la vie des hommes, pouvant contester des autorités spirituelles mortifiantes et mettre en scène des idées fortifiantes. Ces fonctions de libération et de guide ne vont cependant pas sans poser question. Dans un paradoxe propre à son siècle, Vigny redoute la disparition du christianisme dont il se détache pourtant, craignant que la morale ne disparaisse avec la foi et ne laisse régner un matérialisme détestable, asservissant l'homme à des intérêts égoïstes. Cette perspective semble appeler l'exercice d'une prédication laïque, prenant le relais d'une religion moribonde pour élever l'âme et préserver des valeurs essentielles. La mission ne revêt toutefois pas la même évidence chez Vigny que chez d'autres auteurs de sa génération ; il adhère à l'idée d'un rôle spirituel de l'écrivain mais reste sceptique quant aux pouvoirs démesurés parfois attribués à la poésie.

Le choix de l'homme permet en définitive de cerner au mieux les ambitions et le contenu de la prédication de Vigny, ou plutôt, simplement, de son écriture, car il n'entend pas excéder les limites de la littérature. C'est pour éviter l'asservissement de l'homme à des impératifs religieux ou économiques et le préserver du désespoir que l'auteur juge nécessaire une œuvre porteuse d'idées, sans prétendre à une vérité transcendante. Refuser de se poser au-dessus des hommes et de leur tenir un discours aux accents divins n'implique cependant pas de s'engager au niveau politique. Le pessimisme et le déchirement de Vigny, en la matière, rejoignent ceux de sa pensée religieuse. L'aristocrate manifeste quelques préjugés propres à sa caste, dans son attachement de principe à la monarchie et à la noblesse. Mais il développe aussi une critique radicale de tous les régimes, jugeant le pouvoir forcément mauvais, dans ses fondements et son exercice. De ce fait, il ne prône pas de bouleversement. Au contraire, il juge néfaste l'évolution de la société au début du XIX^e siècle, donnant à *Chatterton* une coloration qu'il est sans doute hasardeux de croire socialiste. Cette tension entre tendances progressistes et conservatrices se retrouve dans la manière dont l'auteur se montre sensible aux injustices faites au peuple, toujours floué par les révolutions, en même temps qu'il manifeste une profonde horreur du désordre, des violences et des masses irréflechies. C'est sans doute pourquoi il ne prône que des changements mesurés, notamment en faveur des femmes, et, pour toute résistance, qu'un immobilisme critique. Vigny est donc bien loin d'un engagement de l'écrivain ; il en formule même vigoureusement le refus, préconisant pour l'artiste un

⁵⁰⁸ P.-G. Castex, *Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 164.

détachement et une utilité supérieurs. Le seul parti qu'il envisage de servir est celui, universel, d'une grandeur humaine qu'il trouve dans l'amour de sa condition, de ses semblables et de son honneur. Cette volonté de s'élever au sein de l'humanité contribue à refuser les certitudes qui n'en respectent pas les interrogations ouvertes. C'est donc au nom de l'homme que Vigny rejette les spéculations métaphysiques, les dogmes de toutes sortes et les systèmes vains. Ce choix l'amène à définir, à rebours, la littérature comme le domaine du doute, de la liberté et de l'imagination, non comme une nouvelle religion.

Dans cette perspective, les reproches que Louis XV formule contre les écrivains, dans la première nouvelle de *Stello*, revêtent un intérêt tout particulier :

Vraiment, parce qu'ils habillent des *à-peu-près* philosophiques et des *à-peu-près* politiques en figures de rhétorique, ils croient pouvoir, en sortant des bancs, monter en chaire et nous prêcher ! [...] Il n'y a rien de pis qu'un sermon, docteur, et je m'en laisse faire le moins possible ailleurs qu'à ma chapelle.⁵⁰⁹

Malgré son âpreté, la critique n'est pas dépourvue de pertinence. Vigny est lui-même convaincu que la littérature se caractérise, sinon par l'approximation, du moins par l'incertitude ; c'est pourquoi il refuse de l'envisager comme une authentique prédication. Il n'empêche que l'acharnement du roi a quelque chose de ridicule, à ne pas considérer que la poésie puisse exercer un pouvoir spirituel sans dogmatisme.

⁵⁰⁹ *Stello*, chapitre IX, p. 518.

2^{ÈME} PARTIE :

INFLÉCHISSEMENTS DU DIDACTISME

Nombreux sont les commentateurs de Vigny qui s'en tiennent à une glose de ses idées. Paul Bénichou reconnaît ainsi dans une note, à propos des histoires de *Servitude et grandeur militaires* :

Elles appelleraient beaucoup de commentaires sur l'art de Vigny dans le récit, la façon dont il ménage la distribution des épisodes et le passage dans un même récit d'un narrateur à un autre, entremêle à la narration des personnages et des événements historiques, recrée pour chaque histoire une couleur d'époque. J'ai ignoré à regret cet aspect de *Servitude*, m'intéressant surtout ici aux intentions philosophiques et aux moralités de Vigny. J'aurais pu faire la même remarque à propos de *Stello*.¹

Henry F. Majewski déplore de même qu'on n'ait pas prêté assez attention à l'intéressante variété de techniques narratives utilisées par Vigny dans la première consultation du Docteur noir, à la complexité du point de vue et particulièrement à la structure dialectique sous-tendant la composition d'ensemble.² Dressant un rapide historique de la réception critique de Vigny, Jacques-Philippe Saint-Gérard désigne la valorisation excessive du contenu idéologique au détriment de l'expression comme une faille majeure et préconise d'envisager l'alliance de la philosophie et de la poésie³. En effet, si précieuse soit-elle, l'exégèse de la pensée d'une œuvre a toutes les chances d'être incomplète si elle n'écoute pas les suggestions du style, qui peuvent s'avérer surprenantes. Annie Becq remarque ainsi une « tension entre les dimensions philosophique et poétique du discours des *Destinées*, tension que la plupart des critiques vignyens ont longtemps escamotée au profit de l'un ou de l'autre de ses pôles »⁴. L'œuvre de Vigny requiert du reste impérieusement cette analyse conjointe du fond et de la forme, tant la pensée qui s'y développe suppose une pratique littéraire qui lui corresponde.

C'est précisément l'objet de cette deuxième partie que d'étudier quelles stratégies didactiques déploie Vigny dans son œuvre au regard des fonctions qu'il lui assigne et de la façon dont il envisage l'enseignement. Récurrente dans les fictions qu'il imagine, la question de l'apprentissage pose en effet celle d'une possible prédication et explique bien des choix formels de l'auteur. En quête d'une littérature qui donne à penser, Vigny en expérimente diverses modalités par le biais d'un incessant renouvellement générique. Ses stratégies argumentatives ne sont pas moins variées et témoignent quant à elles d'un souci permanent d'efficacité et de nuance. D'étonnantes tensions se font même sentir entre l'ambiguïté de ses fictions et l'assurance de certains passages discursifs. Il en ressort la recherche d'un équilibre constant entre didactisme et doute qui, au sein même de l'écriture de Vigny, ne cessent de se contrarier et de s'alimenter mutuellement.

¹ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1138.

² Henry F. Majewski, *Paradigm and Parody*, *op. cit.*, p. 25.

³ J.-Ph. Saint-Gérard, « Alfred de Vigny : dessein du langage et amour de la langue... », in *Vigny connu, méconnu, inconnu*, *op.cit.*, p. 451-472.

⁴ A. Becq, « Le discours idéologique à l'épreuve du poème : "La Sauvage" d'Alfred de Vigny », *Romantisme* n° 39, 1983, p. 119.

CHAPITRE 5.

L'ENSEIGNEMENT EN QUESTION

Au cœur des réflexions de Vigny sur la littérature comme prédication, la question de l'enseignement est largement mise en scène dans ses œuvres, en particulier dans ses romans. Ceux-ci font en effet vivre des personnages dont l'apprentissage reste à faire, s'accomplit ou pose question. Ainsi, chacun s'empresse de conseiller le jeune Cinq-Mars quand il part à la conquête de la cour de Louis XIII. Tous les protagonistes de *Servitude et grandeur militaires*, à commencer par le narrateur principal, sont des hommes mûrs qui reviennent sur leur jeunesse et leur parcours. Dans *Daphné*, l'empereur Julien n'a qu'une trentaine d'années ; son éducation religieuse fait débat et il se trouve confronté à Libanius, qui apparaît clairement comme une figure d'autorité. Le dispositif de la consultation est également important ; *Stello* le montre bien : le malade est aussi un élève, que tentent de soigner les discours d'un maître. Le thème de l'éducation apparaît aussi dans le théâtre et la poésie de Vigny mais n'y est pas développé de la même façon ; le genre romanesque permet davantage de représenter un personnage dans la durée, et par conséquent d'interroger son évolution. En témoigne un phénomène littéraire majeur, propre à éclairer la production romanesque de Vigny : celui du roman de formation, qui se développe considérablement aux XVIII^e et XIX^e siècles.

Il hérite du récit homérique du périple d'Ulysse, interprété par Clément d'Alexandrie comme un itinéraire spirituel que prolonge, au Moyen-Âge, la quête initiatique de quelques

paladins, laquelle est ensuite dégradée par le parcours des pécars espagnols¹. Florence Bancaud-Maënen résume quels facteurs expliquent son essor au XVIII^e siècle en Europe. De façon générale, la montée en puissance de la bourgeoisie favorise le développement du roman, reflet privilégié de l'homme moyen². Plus précisément, l'apparition du roman de formation

coïncide avec la prise de conscience de la particularité de chaque homme et avec les multiples tentatives d'éducation du genre humain théorisées par les penseurs de cette époque, notamment par Montesquieu, Fénelon et Rousseau en France, par Locke et Swift en Angleterre, et par Humboldt et Lessing en Allemagne.³

À cela s'ajoute que la

civilisation des Lumières est [...] fondée sur un empirisme de fait, qui affirme que l'expérience constitue le fondement de toute connaissance et que c'est précisément à partir de sensations réellement éprouvées que le sujet peut former son jugement et sa faculté de raisonner.⁴

Le roman de formation connaît ensuite une longue histoire, dont on peut retracer rapidement les grandes étapes tout en gardant à l'esprit la mise en garde de Philippe Chardin contre « une lecture sommairement évolutionniste »⁵.

En 1699, le *Télémaque* de Fénelon constitue un premier jalon, développant en marge de l'*Odyssee* les aventures du fils d'Ulysse, porteuses d'une « pédagogie politique, morale et religieuse » à destination du jeune duc de Bourgogne⁶. Celle-ci fait place, chez les Anglais Richardson (dans une veine sentimentale et moralisante) et Fielding (qui pratique davantage une écriture réaliste et satirique), à « une pédagogie laïque, destinée à la classe bourgeoise »⁷. Ces différentes tendances se retrouvent dans le *Bildungsroman* allemand, littéralement *roman de formation*, du verbe *bilden* (*former, façonner, créer, développer, cultiver, humaniser*), dont la signification est d'abord religieuse mais se laïcise et s'étend au XVIII^e siècle, notamment suite aux réflexions de Goethe, qui associe la *bildung* à l'idée de formation de soi, s'opposant à celle d'éducation par autrui⁸. Avec les trois volumes des aventures de *Wilhelm Meister* – composés de 1777 à 1829, traduits en français à partir de 1829 – l'écrivain fait parvenir le genre à un sommet, confondu avec un « modèle générateur » par les critiques du XIX^e siècle⁹.

Avec le romantisme, le roman de formation continue d'évoluer, laissant paraître un « écart croissant entre la réalité extérieure et l'intériorité du sujet »¹⁰. Pour Florence Bancaud-Maënen, les auteurs français du XIX^e siècle (Balzac, Stendhal, Flaubert...) développent plutôt

¹ Voir Sophie Rochefort-Guillouet, « Du roman picaresque au roman d'apprentissage », in *Le Roman d'apprentissage en France au XIX^e siècle*, Paris, Ellipses, « analyses et réflexions sur », 1995, p. 17-18.

² Florence Bancaud-Maënen, *Le Roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2005, p. 29-30.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ Philippe Chardin, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé, 2007, « Avant-propos », p. 10.

⁶ F. Bancaud-Maënen, *Le Roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, *op.cit.*, p. 31. Voir Fénelon, *Les Aventures de Télémaque* [1699], éd. Jacques Le Brun, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995.

⁷ F. Bancaud-Maënen, *Le Roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, *op.cit.*, p. 30.

⁸ *Ibid.*, p. 33-34.

⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meister* [1794-1796], trad. Blaise Briod, éd. Bernard Lortholary, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1978. Voir F. Bancaud-Maënen, *Le Roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, *op.cit.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 110.

la veine d'un roman d'apprentissage social et réaliste, ne reposant plus sur « un idéal de formation harmonieuse »¹¹. Jean Cabriès explique quant à lui :

Le roman du XIX^e siècle s'établit sur les ruines du *Bildungsroman*. [...] Seules comptent l'expérience et la stratégie. Quand l'éducation n'est plus que sentimentale, le héros de roman, séparé du mouvement social, est voué à l'impuissance et au désabusement. Et plus la civilisation industrielle se développe, plus on voit les personnages romanesques faire leur éducation malgré eux, par la force des choses [...]. Désormais, quand la dynamique de l'éducation figure dans le roman, elle est viciée d'une réalité que ne pouvaient admettre les romanciers de l'âge des Lumières: l'échec.¹²

Considéré dans toute son étendue, le roman de formation peut apparaître comme un « genre introuvable »¹³, dont il est plus raisonnable d'énumérer les traits caractéristiques récurrents que de donner une définition précise. En premier lieu, ce roman constitue la biographie d'un héros moyen. Celui-ci subit une évolution ponctuée de crises. Il quitte généralement un cadre stable, familial et provincial, de façon conflictuelle ou après une épreuve douloureuse. S'en suit une série d'expériences et de rencontres dans différents endroits géographiques, divers milieux sociaux. Comme le résume Marie-Hélène Prouteau, « *Le monde agit sur le héros, le héros agit sur le monde* »¹⁴. Au terme de son parcours, le protagoniste a mûri, acquis un certain nombre de connaissances et trouvé une place dans le monde. Cela n'équivaut pas forcément à une fin heureuse :

l'accord relatif entre l'idéal et le monde caractéristique du *Bildungsroman* fait place soit au modèle de l'intégration triomphante à la société bourgeoise (Rastignac), soit à celui de la révolte cachée chez Julien Sorel ou assumée dans le cas de Raskolnikov, soit à l'absence de prise sur le monde (Frédéric Moreau)¹⁵.

L'exemple de *L'Éducation sentimentale* est même celui d'une absence de formation tandis que celui du *Père Goriot* illustre le risque d'une compromission, quand « l'apprentissage de la vie se dissocie de la quête de soi et des valeurs »¹⁶. Georg Lukács évoque ainsi une « prise de conscience du divorce qui sépare l'intériorité et le monde »¹⁷, tandis que Paul Ricœur en reste au modèle donnant une « vision optimiste d'un développement continu et ascendant du héros à la quête de soi-même. »¹⁸

Ces différences n'empêchent pas que les héros des romans de formation entrent en contact avec la sphère sociale, les milieux politique ou artistique, souvent par le biais du

¹¹ *Ibid.*, p. 110 et 40.

¹² Jean Cabriès, article « Roman – Essai de typologie » de l'*Encyclopædia Universalis*, *op.cit.*

¹³ Daniel Mortier, « *Wilhelm Meister* de Goethe ou l'origine d'un genre romanesque problématique », in Claude de Grève (dir.), *Dix-huitième siècle européen*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 121.

¹⁴ Marie-Hélène Prouteau, « Évolution du roman d'apprentissage en France et en Europe », in *Le Roman d'apprentissage en France au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 40.

¹⁵ *Ibid.*, p. 41. Voir H. de Balzac, *Le Père Goriot* [1835], éd. Stéphane Vachon, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1995 ; Stendhal, *Le Rouge et le Noir* [1830], éd. Michel Crouzet, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2002 ; Fédor Dostoïevski, *Crime et Châtiment* [1866], trad. André Markowicz, Arles, Actes Sud, « Thesaurus », 1996 ; G. Flaubert, *L'Éducation sentimentale* [1869], éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Garnier-Flammarion, 1985.

¹⁶ M.-H. Prouteau, « Évolution du roman d'apprentissage en France et en Europe », *op.cit.*, p. 42.

¹⁷ Georg Lukács, *La Théorie du roman* [1920], trad. Jean Clairevoye, Paris, Denoël, 1968, p. 136.

¹⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit*, II (*La Configuration dans le récit de fiction*), Paris, Seuil, 1984, note 1 p. 198.

travail, parfois par celui de la guerre¹⁹. Ils rencontrent aussi des femmes qui assurent leur initiation amoureuse, ou des figures de maîtres leur dispensant divers enseignements, moral, cynique, culturel... Le prototype en est Mentor, conseiller d'Ulysse et de Télémaque sous les traits duquel se manifestait la déesse de la sagesse Athéna, donnant son nom – par antonomase – à toute figure de conseiller digne de la plus haute confiance. Mais les leçons de ces guides ne sont pas toujours en adéquation avec la réalité à laquelle se heurtent les jeunes gens, vérifiant l'affirmation de Montesquieu :

Aujourd'hui, nous recevons trois éducations différentes ou contraires : celle de nos pères, celle de nos maîtres, celle du monde. Ce qu'on nous dit dans la dernière renverse toutes les idées des premières²⁰.

À cela s'ajoute que dans le roman d'apprentissage du XIX^e siècle,

l'idée d'une instruction livresque dispensée dans une institution fait son apparition. Mais la tonalité est distanciée, parfois franchement critique (c'est le cas du séminaire dans *Le Rouge et le Noir*, des écoles sévères de *David Copperfield*) ou ironique (chez Balzac dont le personnage préfère apprendre « trois années de droit parisien » dans les salons mondains plutôt qu'à « l'École de Droit »)²¹.

Cette faillite de l'enseignement traditionnel valorise d'autant mieux l'école de la vie et du monde, qui pour Georg Lukács « constitue une réalité capable de former d'autres hommes et de favoriser leur développement, un moyen éducatif. »²² Le roman de formation est en effet un genre didactique qui entend, « en favorisant la participation du lecteur aux expériences du héros, lui permettre de gagner en sagesse, en expérience de la vie »²³. Cette participation est sollicitée différemment, selon la manière dont l'œuvre – qui peut prendre la forme de mémoires, de roman par lettres, de voyage ou d'aventures – suscite l'intérêt ou l'identification du lecteur.

Outre ces variations formelles, signalons enfin un avatar notable du roman de formation, en particulier au XVIII^e siècle : le roman pédagogique, dont le héros, guidé par un maître à l'importance considérable n'est guère qu'un prétexte à l'illustration d'une théorie éducative ; c'est le cas d'*Adèle et Théodore* de madame de Genlis, mais surtout de l'*Émile* de Rousseau²⁴. Ce traité met en scène un double modèle fictif d'éducation. Il préconise de donner au petit garçon l'occasion d'expériences instructives, de ne pas introduire trop tôt une instruction

¹⁹ Voir Voltaire, *Candide* [1759], *Romans et contes*, *op.cit.* ; Stendhal, *La Chartreuse de Parme* [1839], éd. P.-L. Rey, Paris, Pocket, « Classiques », 1998 ; William Thackeray, *Mémoires de Barry Lyndon* [1856], trad. Léon de Wailly, éd. Serge Soupel, Paris, Flammarion, 1990.

²⁰ Montesquieu, *De l'esprit des lois* [1748], éd. Robert Derathé, Paris, Classiques Garnier, 2011, t. I, p. 40-41.

²¹ *Ibid.* Voir Charles Dickens, *David Copperfield* [1850], trad. et éd. Sylvère Monod, Paris, Garnier-Flammarion, 1978, et H. de Balzac, *Le Père Goriot*, *op.cit.*, p. 126 : « Entre le boudoir bleu de madame de Restaud et le salon rose de madame de Beauséant, il avait fait trois années de ce Droit parisien dont on ne parle pas, quoiqu'il constitue une haute jurisprudence sociale qui, bien apprise et bien pratiquée, mène à tout. » Voir aussi P. Chardin, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, *op.cit.*, « Avant-propos », p. 13-14.

²² G. Lukács, *La Théorie du roman*, *op.cit.*, p. 134-135.

²³ F. Bancaud-Maënen, *Le Roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, *op.cit.*, p. 32.

²⁴ Stéphanie Félicité de Genlis, *Adèle et Théodore*, Paris, Lambert & Baudouin, 1782 (voir Didier Masseau, « La hantise éducative dans *Adèle et Théodore* de Madame de Genlis », in P. Chardin (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, *op.cit.*, p. 121-134) ; Jean-Jacques Rousseau, *Émile* [1762], *Œuvres complètes*, t. IV, éd. B. Gagnebin & M. Raymond (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

livresque dont il ne peut comprendre l'abstraction, d'amener naturellement le sentiment de la religion et de sa nécessité éthique. La fillette, jugée inférieure, ne suscite pas tant d'égards et son parcours n'est pas un succès : Sophie, l'épouse d'Émile, ne se résigne pas à la mort de ses parents ni de son enfant, pas plus qu'elle ne résiste aux tentations de Paris. L'œuvre eut un retentissement considérable et inspira « des théories pédagogiques "non directives" soucieuses de la nature et du développement spécifiques de l'enfant »²⁵. Les *Mémoires* de Vigny en témoignent :

ma [...] mère [...] résolut de me sauver des morts rapides de ses trois premiers fils qu'elle attribuait à l'éducation française ancienne et délicate et malgré les grandes épouvantes des femmes de sa famille et de son intimité, voulut [...] me soumettre à l'éducation de l'*Émile* de Jean-Jacques qu'elle nommait ainsi tout court, selon la coutume du temps, et dont les systèmes l'avaient quelque peu touchée. J'ai donc su que je n'avais jamais été emmaillotté et, qu'apporté à Paris à peine sevré, je fus chaque matin soumis au sauvage bain de J.-J. Rousseau.²⁶

Les influences qui ont pu nourrir les romans de Vigny sont donc multiples. Certains de ses héros, souvent conseillés par des figures de mentor, s'élèvent socialement, comme chez Balzac, mais c'est surtout leur évolution intérieure, au contact des hautes sphères ou des épreuves de la guerre, qu'interroge l'écrivain, dans la continuité de la veine psychologique du XVIII^e siècle. Pour autant, les intrigues amoureuses occupent très peu de place dans la vie de ses protagonistes qui ne fondent quasiment pas de famille. Cette incapacité à devenir pères semble révélatrice d'échecs plus radicaux, caractéristiques des romans d'apprentissage du XIX^e siècle, puisque plusieurs personnages n'évoluent guère, n'aboutissent qu'à de tristes désillusions – au *desengaño* de la poésie baroque espagnole²⁷ – ou meurent prématurément.

Dans ces circonstances, qu'enseigne la récurrence des schémas d'apprentissage dans l'œuvre de Vigny ? Après avoir étudié la pensée religieuse et politique de l'auteur, on ne s'étonnera pas qu'en matière d'éducation aussi, il exprime davantage de doutes que de certitudes. Tout comme il s'interroge sur les ambitions des poètes, il met en cause les prétentions des maîtres, leur légitimité à instruire. Au-delà, c'est la question des méthodes d'apprentissage qui est en jeu ; dans le sillage de l'empirisme, Vigny dévalorise les enseignements abstraits au profit de ceux qu'apporte l'expérience. Ce faisant, il n'exclut pas que des récits puissent transmettre les leçons de la vie, comme s'il réfléchissait parallèlement aux moyens d'une prédication littéraire. L'écrivain ne dissimule toutefois pas ses inquiétudes quant aux chances de succès et à la pertinence même de toute entreprise éducative.

²⁵ Michèle Crampe-Casnabet, article « *Émile* » in J.-P. de Beaumarchais et D. Couty (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, op.cit.

²⁶ *Mémoires...*, p. 45.

²⁷ Voir Luis Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Cultura hispanica, 1966.

I/ PRÉTENTIONS INDUES

Les figures de maîtres sont au moins aussi nombreuses, chez Vigny, que celles de jeunes gens à former. En elle-même, cette multiplication de prophètes, de prédicateurs et de sages peut laisser suspecter des prétentions infondées ; c'est ce que confirment les faiblesses de ces personnages, quoiqu'elles s'avouent rarement.

A) IMPOSSIBILITÉ DU PROPHÉTISME

À la fin des *Poèmes antiques et modernes*, « Paris » interroge de façon intense la présomption du prophétisme. Le choix du scepticisme et de l'altruisme formulé en conclusion résulte en effet d'un constat de vanité. Au début du texte, le locuteur enjoint un « Voyageur » de regarder la ville du haut d'une tour mais la difficulté de la tâche se laisse deviner :

Regarde tout en bas, et regarde à l'entour.
Regarde jusqu'au bout de l'horizon, regarde
Du nord au sud. [...] ²⁸

Particulièrement remarquable, la répétition de l'impératif s'accompagne, à sa dernière occurrence, d'un contre-rejet qui peut traduire une volonté d'amplitude, mais aussi suggérer une rupture, la difficulté de cette ambition totalisante. Rapidement, on devine aussi les difficultés à observer « un monde mouvant », qui plus est « dans la nuit » ²⁹. La réponse du personnage au poète, dans la deuxième section, fait alterner plus nettement l'expression de la vue et de la confusion, de l'absence de discernement :

Je vois un cercle noir si large et si profond,
Que je n'en aperçois ni le bout ni le fond.
Des collines, au loin, me semblent sa ceinture,
Et pourtant je ne vois nulle part la nature ³⁰.

Ces incertitudes justifient l'emploi de plusieurs images : les lumières dans la nuit semblent « des diamants incrustés dans l'ébène » ; les méandres du fleuve sont comparés à une « couleuvre » ³¹ ... La mention d'« ombres » et de « formes » ³² trahit également une imprécision. Les derniers vers de la section explicitent l'idée d'une observation indécise :

– Dans un brouillard de feu je crois voir ce grand rêve.
[...]
Le vertige m'enivre, et sur mes yeux il pèse. ³³

²⁸ « Paris », v. 2-4, *Poèmes antiques et modernes*, p. 105.

²⁹ *Ibid.*, v. 9 et 11, p. 106.

³⁰ *Ibid.*, v. 13-16.

³¹ *Ibid.*, v. 24 et 26.

³² *Ibid.*, v. 27 et 30.

³³ *Ibid.*, v. 35-39.

Cependant, ce regard empêché semble permettre une vision de l'ordre de la révélation. Développant la première impression de son interlocuteur d'une ville en forme de roue, le poète commente : « Le vertige est parfois prophétique »³⁴. La déclaration a de quoi surprendre, qui fait du trouble l'origine d'une intuition supérieure alors que, comme le rappelle Anne-Marie Pelletier : « le mot grec *prophètes* est [...] clair : il désigne celui qui parle (*phemi*) à la place de Dieu, au nom de Dieu. Le prophète biblique se présente comme porte-parole de Dieu »³⁵. De plus, si les propos du poète rappellent le style prophétique par la relative obscurité et l'ampleur de leurs images filées, ils ne revêtent pas l'assurance d'un discours inspiré. L'hésitation du voyageur entre « Roue ardente » ou « Fournaise »³⁶ ne sera pas levée. De surcroît, l'évocation mécaniste justifiant la première hypothèse suggère simplement un principe divin, sans autre révélation. Si l'action de la « main de Dieu » est d'abord évoquée, la suite ne mentionne qu'un « but inconnu »³⁷. La description d'un mouvement invincible est du reste très ambiguë : on ne peut dire si un progrès est évoqué ou si une force fatale, inquiétante, est représentée. Paul Viallaneix souligne que le « rêve » d'un « déterminisme général [...] tourne au cauchemar » en réunissant « tous les accessoires naturels de la "Destinée" omnipotente »³⁸.

Dans le deuxième temps de la réponse du poète, l'évocation des lampes des penseurs parisiens travaillant dans la nuit ne constitue pas davantage une révélation d'ordre religieux. La présentation du « triple labeur »³⁹ de Lamennais, de Benjamin Constant et des saint-simoniens met simplement en évidence une activité intellectuelle difficilement observable. Surtout, la réflexion de ces hommes témoigne de la mort du christianisme et, qu'il s'agisse de le refonder ou de le dépasser, leur entreprise semble vaine.

Il ne peut rien construire où tout est abattu,

lit-on notamment à propos du tenant de la « Liberté »⁴⁰. L'image de la fournaise exprime de plus une perpétuelle refonte, suggérant la fugacité des différentes écoles. Paul Viallaneix écrit même :

si les trois prophètes de Paris illuminent le monde, ils le ruinent aussi. Lamennais accélère la chute de l'Église visible. Constant abat la monarchie légitime. Infantin, au nom de l'Égalité, « écrase » les « débris qu'a faits la Liberté ».⁴¹

Cette réticence face à de tels bouleversements n'étonne à vrai dire pas chez Vigny. Parler de « prophètes » à propos de ces philosophes se justifie également dans le texte : l'abbé est présenté comme un « nouveau Jérémie » ; le saint-simonien est désigné par la périphrase « celui-là, qui parle après Jésus »⁴². Ces expressions semblent dénoncer une outrecuidance,

³⁴ *Ibid.*, v. 74, p. 107.

³⁵ A.-M. Pelletier, *Lectures bibliques*, Paris, Cerf-Nathan, 1998, p. 150-151.

³⁶ « Paris », *op.cit.*, v. 40, p. 106.

³⁷ *Ibid.*, v. 41 et 43, p. 106-107.

³⁸ P. Viallaneix, « Vigny prophète ? Étude de *Paris* », in Claude Duchet (dir.), *Le Réel et le texte*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 202.

³⁹ « Paris », *op.cit.*, v. 245, p. 112.

⁴⁰ *Ibid.*, v. 118 et 115, p. 108.

⁴¹ P. Viallaneix, « Vigny prophète ? [...] », *op.cit.*, p. 204. Voir « Paris », *op.cit.*, v. 129, p. 109.

⁴² « Paris », *op.cit.*, v. 112 et 141, p. 108-109.

l'échec du prophétisme se trouve thématisé au cœur même du discours du poète, dont les incertitudes apparaissent ainsi comme une forme de sagesse.

La suite du texte réitère d'ailleurs avec force la difficulté de fixer une interprétation du spectacle qui s'offre du haut de la tour. Des énumérations perturbent le rythme de l'alexandrin en rendant compte d'une activité foisonnante, malaisément maîtrisable :

Tout brûle, craque, fume et coule ; tout cela
Se tord, s'unit, se fend, tombe là, sort de là,
Cela siffle et murmure ou gémit ; cela crie,
Cela chante, cela sonne, se parle et prie ;
Cela reluit, cela flambe et glisse dans l'air,
Éclate en pluie ardente ou serpente en éclair.⁴³

Une série d'antithèses manifeste aussi une hésitation fondamentale :

[...] Enfer ! Éden du monde !
Paris ! principe et fin ! ombre et flambeau !...
Je ne sais si c'est mal, tout cela ; mais c'est beau !⁴⁴

Les exclamations traduisent un sentiment de confusion ; la façon dont le poète s'abstient de tout jugement moral révèle de plus son refus de développer un discours doctrinaire. La seule certitude qu'expriment les vers qui suivent est celle qu'un monde nouveau sortira de cette fournaise ; quant au reste, les hésitations demeurent :

Qu'il brûle ou qu'il éclaire, on sent qu'il tournera⁴⁵.

Si le futur implique une prédiction, celle-ci se présente en fait comme un simple pressentiment par l'intermédiaire du verbe *sentir*. L'alternative expose de plus une indécision persistante, également marquée, plus loin, par la formule « on ne sait quoi »⁴⁶ ou par le renversement qui s'engage au vers 171 :

Mais que peut-être aussi, brûlant, pareil au glaive⁴⁷...

Avec l'adverbe *peut-être*, l'expression de l'hypothèse s'avoue franchement. La conclusion du discours s'engage dans la droite ligne de ce qui précède : le poète interroge la ville, dont il ne peut bien sûr obtenir de réponse :

– Que fais-tu donc, Paris, dans ton ardent foyer ?
Que jetteras-tu donc dans ton moule d'acier ?⁴⁸

Malgré le désir de voir, de comprendre et de prédire, le locuteur ne vérifie donc pas cette autre définition du prophète biblique : « il est celui qui voit clairement le présent et les conséquences qui en découlent : il discerne quel est le choix idéal selon Dieu. »⁴⁹

⁴³ *Ibid.*, v. 149-154, p. 109.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 156-158.

⁴⁵ *Ibid.*, v. 162, p. 110.

⁴⁶ *Ibid.*, v. 165.

⁴⁷ *Ibid.*, v. 171.

⁴⁸ *Ibid.*, v. 185-186.

⁴⁹ D. Fouilloux, A. Langlois, A. Le Moigné, F. Spiess, M. Thibault, R. Trébuchon, *Dictionnaire culturel de la Bible, op.cit.*, article « prophète ».

Outre qu'il n'est pas doué d'une telle clairvoyance, le poète ne se soucie pas de la volonté divine. En témoigne sa réaction après que le voyageur a compilé une série de prophéties issues de l'Apocalypse pour dire sa crainte d'une disparition de la ville :

Je souris tristement : – Il se peut bien, lui dis-je,
Que cela nous arrive avec ou sans prodige⁵⁰.

Ce faisant, il met en cause la pertinence herméneutique du prophétisme biblique. Cette prise d'indépendance par rapport aux grilles de lecture proposées par la Bible pour interpréter le monde se manifeste déjà, rétrospectivement, dans l'exploitation de l'image de la fournaise, qui n'est plus, comme dans le livre de Daniel⁵¹, le lieu du miracle mais de l'indécision. Le poète affirme clairement ce choix du scepticisme dans la dernière section⁵² ; il ne daigne considérer la destruction évoquée par le voyageur qu'à titre d'hypothèse et délègue à ce compagnon la seule parole envisageable alors :

Puis, levant seul ta voix dans le désert sans bruit,
Tu crieras : *Pour longtemps le monde est dans la nuit !*⁵³

Commentant la difficulté du prophétisme dans « Paris », Pierre Laforgue relève que le poète « charge cet autre de délivrer une parole prophétique, s'abstenant pour sa part de toute énonciation d'une quelconque prophétie »⁵⁴. Notons de plus que la figure du prophète dans le désert renvoie traditionnellement à Jean-Baptiste annonçant la venue du Christ mais que ces derniers vers livrent au contraire une image de désolation, en accord avec le pessimisme de la conclusion, qui suggère que « le monde » ne doit ses lumières qu'aux penseurs courageux se confrontant à l'incertitude sans la trancher. D'un bout à l'autre, le poème refuse donc les discours prétendant enseigner une vérité supérieure : non seulement dans le choix explicite du doute ou la présentation critique des prophètes modernes, mais aussi dans l'expression constante d'une difficulté à lire le réel. André Jarry le formule parfaitement : « Le tremblement de la pensée rejoint les hésitations de la vision. »⁵⁵

B) DISCOURS VAINS

Dans « La Flûte », le pauvre évoque quant à lui une tentative de prédication quand il rapporte comment il essaya de se faire « chef de Religion »⁵⁶. Or on devine, dans le résumé que livre le poète, une doctrine floue, brassant les idées du temps sans souci d'authenticité :

Père d'un panthéisme orné de plusieurs choses,
De quelques âges d'or et des métempsycoses
De Bouddha, qu'en son cœur il croyait inventer

⁵⁰ « Paris », *op.cit.*, v. 223-224.

⁵¹ Voir Daniel, III.

⁵² Voir chapitre 4, p. 267.

⁵³ « Paris », *op.cit.*, v. 257-258, p. 112.

⁵⁴ P. Laforgue, 1830, *op.cit.*, p. 80.

⁵⁵ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 311.

⁵⁶ « La Flûte », v. 35, *Les Destinées*, p. 146.

Il l'appliquait à tout [...] ⁵⁷.

L'imprécision des déterminants indéfinis revêt ici une dimension péjorative parce qu'elle ne traduit aucune prudence mais l'indigence d'une théorie aspirant indûment à l'universalité. L'échec du personnage ne tarde pas à être rapporté :

D'un seul argument fin son ballon fut crevé. ⁵⁸

La métaphore dit clairement la vanité de l'entreprise si facilement défaite malgré son envergure. Mais le texte ne condamne pas seulement la faiblesse de la pensée échafaudée par le protagoniste. L'ambition de diriger une secte est en effet dépréciée avant même d'être exposée : commençant à peine à retracer le parcours du pauvre, le poète évoque déjà un « orgueil démesuré » ⁵⁹. Juste après avoir rapporté la volonté de devenir « chef de Religion », sans autre précision, il glisse à nouveau un commentaire sans concession :

(De tous les écoliers c'est la contagion) ⁶⁰.

Le terme choisi pour ramener cet essai à une démarche courante est clairement méprisant. Celui qui souhaitait se poser en maître devient de plus un « écolier », expression évidente d'une ignorance et d'une puérité. Une autre parenthèse prête ce recul critique au personnage lui-même, légitimant la sévérité du poète :

[...] Fatigué des apôtres,
Il dépouilla leur froc. (Lui-même le premier
Souriait tristement de cet air cavalier
Dont sa marche, au début, avait été fardée
Et, pour d'obscur combats, si pesamment bardée [...]) ⁶¹.

C'est l'emploi ironique d'un vocabulaire religieux que justifie la mention des sentiments du protagoniste, reconnaissant l'artificialité de son ancienne posture.

Quoiqu'il ne se présente pas ainsi, Borgia apparaît lui aussi comme un prédicateur dans *La Maréchale d'Ancre* ; il en tient en tout cas les discours. C'est notamment ce qui ressort de la scène 3 de l'acte III, où il vient tirer son ancienne amante de l'aveuglement qui l'empêche de pressentir sa chute et de se sauver. Étranger à la cour, le Corse en dénigre l'univers dans un discours gnomique, aux images et aux imprécations expressives : « Le pouvoir et la richesse sont deux murailles impénétrables à tous les bruits. Malheur à ceux qui s'y renferment ! » ⁶² L'exclamation incriminant un large ensemble de personnes peut sembler incongrue dans un tête-à-tête et témoigner d'une certaine suffisance. Borgia avertit ensuite Léonora plus directement : « Votre fortune est trop haute, madame : elle va crouler. » ⁶³ La formule met en évidence un retournement tragique mais pourrait aussi procéder d'une sagesse biblique.

⁵⁷ *Ibid.*, v. 37-40.

⁵⁸ *Ibid.*, v. 44.

⁵⁹ *Ibid.*, v. 31.

⁶⁰ *Ibid.*, v. 36.

⁶¹ *Ibid.*, v. 46-49.

⁶² *La Maréchale d'Ancre*, III, 3, p. 671-672.

⁶³ *Ibid.*, p. 672.

Constatant l'ignorance totale de son interlocutrice, le personnage finit par s'emporter, sans se départir de son ton supérieur :

Ah ! maudite à jamais l'étiquette empesée qui sépare du monde tous les grands ! maudite soit la politesse criminelle qui peint, sur les nobles visages, le souple consentement du flatteur ! On parle, vous n'entendez pas ; on écrit, vous ne lisez pas ! Vous ne voyez rien ! Vous ne savez rien ! Vos lambris dorés sont des grilles !⁶⁴

Le visiteur tient à nouveau un discours de vérité, dénonçant le règne illusoire du paraître, comme l'exprime bien le paradoxe de la métaphore finale. De plus, il profère des malédictions avec chaleur, dans une langue rythmée, à la manière d'un prophète biblique. La mise en évidence d'une surdité et d'un aveuglement, en particulier, rappelle les propos d'Isaïe cités par le Christ dans l'évangile de Matthieu, auquel Vigny renvoie notamment dans la préface de *Chatterton*⁶⁵. Borgia conserve la même hauteur face aux courtisans qui arrivent en affichant « un air riant » : « Ces vieux enfants... comme ils dansent légèrement sur une corde qui les soutient ! Tous frappés de vertige, sur mon âme ! »⁶⁶ Une fois encore, l'idée d'une folie humaine s'exprime à travers une image forte.

Cependant, cette nouvelle condamnation trahit l'erreur de Borgia lui-même qui, bien qu'ayant dénoncé l'hypocrisie « du flatteur » à la scène 3, ne semble pas comprendre que les gentilshommes affectent un détachement joué. De façon plus grave, dans cet acte, le personnage se trompe quand il croit qu'il peut encore sauver Léonora et quand il la confie à Déageant, à la scène 8, en disant « prenez-la... Une prison est plus sûre pour elle. »⁶⁷ La suite révélera la naïveté de cette confiance. Avant le procès de la maréchale, l'acte IV montrera de plus Concini aux pieds de la femme de Borgia, sans que celui-ci n'en ait eu le moindre soupçon. Le personnage qui vient tirer l'héroïne de son aveuglement manque donc lui-même cruellement de lucidité, tout comme de sens pratique, puisqu'il perd un temps précieux à discourir au lieu d'agir. Thémines doute même de son honnêteté et souligne du moins son ambiguïté en disant à la maréchale : « Savez-vous bien qui vous recevez, madame ? Cet homme a été vu partout. Il joue deux rôles, je vous en préviens. »⁶⁸ La connivence de Borgia et de Picard, dans la dernière scène de l'acte, rappellera en effet la responsabilité du Corse dans le soulèvement parisien, fatal aussi bien à Concini qu'à sa femme⁶⁹. Enfin, cet homme qui affecte une dignité de sage n'échappe pas au désordre de la passion. Revenant de la cour sans que Léonora lui ait parlé, à la scène 10 de l'acte II, c'est son amour blessé qui motive paradoxalement les accents religieux d'une condamnation hautaine :

Orgueil ! orgueil ! C'est là leur péché mortel ! c'est ce qui l'a rendue insensée ! Dix dames d'atour, des grands seigneurs, des pages pour tenir sa robe. Pour m'humilier, m'éblouir ! Orgueil ! orgueil ! C'est ce qui la rend folle, folle et aveugle !⁷⁰

L'amant semble gagné par la folie qu'il dénonce pourtant, prononçant cette diatribe à haute voix devant sa femme, comme ayant oublié sa présence. Les multiples faiblesses de Borgia

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 750. Voir Matthieu, XIII, 13-14 et Isaïe, VI, 9-10.

⁶⁶ *La Maréchale d'Ancre*, III, 5, p. 677 et 678.

⁶⁷ *Ibid.*, III, 8, p. 681.

⁶⁸ *Ibid.*, III, 7, p. 680.

⁶⁹ *Ibid.*, III, 9, p. 681-682.

⁷⁰ *Ibid.*, II, 10, p. 665.

mettent ainsi en cause sa posture de prédicateur, qui semble avant tout procéder d'un complexe d'infériorité et d'une difficulté à maîtriser ses sentiments.

Vigny se méfie des faiseurs de discours, qu'ils manifestent des intentions édifiantes plus ou moins marquées. La critique du parlementarisme dans « Les Oracles » est une nouvelle occasion de dénoncer l'absence de lien entre les prétentions de la forme et la nullité du fond. Répugnant toujours à parler en prophète, le poète imagine une prosopopée de la Raison et de la Justice pour formuler des apostrophes sévères :

Sophistes qui parlez d'un ton de Sermonnaire !
[...]
Maîtres en longs discours à flots inépuisables !
Vous qui tout enseignez, n'aviez-vous rien appris ?⁷¹

Comme dans « La Flûte », celui qui se targue d'enseigner est renvoyé à son ignorance, perdant toute légitimité. L'impératif « *intelligite* »⁷² (« comprenez »), au vers 91, rappelle cette nécessité paradoxale d'un apprentissage pour ceux qui se posaient pourtant en « Maîtres ».

Dans *Cinq-Mars*, les interminables discours politiques du « vieux maréchal de Bassompierre »⁷³, quoiqu'ils développent la thèse centrale d'un affaiblissement de la noblesse, n'apparaissent guère sous un jour favorable. Le personnage se plaît en effet trop à déplorer le passé, sans se soucier de retenir l'attention de son entourage. Quand le héros fait son entrée, dans le premier chapitre, le gentilhomme déclare pourtant : « Mais voilà un jeune homme qui arrive bien à propos pour m'entendre. »⁷⁴ Persuadé de l'intérêt de son discours, il le poursuit en fait dans le même sens, si bien que la mère d'Henri avoue finalement sa déception : « je m'attendais à vous entendre donner des conseils à mon fils. »⁷⁵ Le vieillard conserve néanmoins la parole pendant les trois pages qui suivent, prenant visiblement plaisir à exprimer sa nostalgie pour les temps anciens, mais le récit mentionne conjointement les attitudes et les pensées des autres personnages, montrant que le maréchal ne retient pas toute l'attention. De façon assez plaisante, après la survenue de Marie de Gonzague, le narrateur finit même par adopter le mode du résumé, comme pour suggérer son propre désintérêt :

Cette arrivée changea la conversation ; elle cessa d'être générale, et chacun parla bas à son voisin. Le maréchal seul continuait à dire quelques mots de la magnificence de l'ancienne cour, et de ses guerres en Turquie, et des tournois, et de l'avarice de la cour nouvelle ; mais, à son grand regret, personne ne relevait ses paroles⁷⁶.

De même, à la fin du roman, les conspirateurs lisent avec beaucoup de désinvolture une lettre du gentilhomme emprisonné à la Bastille. Gondi déclare n'avoir « pas le temps de [s]'ennuyer à lire tout » quand il constate que « le vieux radoteur » (selon les termes d'Olivier) a entrepris

⁷¹ « Les Oracles », v. 59-65, *Les Destinées*, p. 131.

⁷² *Ibid.*, v. 91, p. 132. Voir Psaumes, II, 10.

⁷³ *Cinq-Mars*, chapitre I, p. 17.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

un nouveau récit du passé : « *Je puis vous bien conseiller, nonobstant mon grand aage, en vous racontant ce qui m'advint en 1560.* »⁷⁷ Les circonstances donnent raison aux lecteurs impatientes : la missive, rédigée deux mois plus tôt, n'est guère propre à aider les protagonistes en passe d'être exécutés ; sans préjuger de son intérêt historique, le narrateur la qualifie d'« inutile »⁷⁸.

La propension du serviteur de Cinq-Mars, Grandchamp, à discourir sans fin et en pure perte est encore plus marquée. Tout comme Bassompierre, il ne cesse d'invoquer le passé, en particulier son précédent maître, le père du héros. Ainsi, au chapitre VI, quand le jeune Henri use légèrement de sa bourse, il lui oppose l'exemple des anciens :

quand je pense que le grand roi Henri, devant mes yeux, mit dans sa poche ses gants de chamois parce que la pluie les gâtait ; quand je pense que M. de Rosny lui refusait de l'argent, quand il en avait trop dépensé ; quand je pense...

– Quand tu penses, tu es bien ennuyeux, mon ami, interrompit son maître, et tu ferais mieux de me dire ce que c'est que cette figure noire qui me semble marcher dans la boue derrière nous.⁷⁹

La mention d'un roi économe ne manque pas de pertinence pour défendre une juste parcimonie mais la réplique de Cinq-Mars se justifie également, reprenant avec ironie la formule que répète Grandchamp, davantage engagé dans un ressassement que dans une leçon constructive. De plus, ce personnage qui se targue d'une certaine sagesse manque lui aussi de clairvoyance : il ne reconnaît pas Jeanne de Belfiel dans la « figure » sur laquelle l'interroge son compagnon mais va parler de « quelque pauvre paysanne »⁸⁰. La page suivante révèle que le domestique, congédié par son maître, ne se lasse pourtant pas de se poser en professeur : « Grandchamp obéit, et se consola en donnant à Germain, Louis et Étienne des leçons sur la manière de reconnaître le terrain la nuit. »⁸¹ On peut ainsi soupçonner le personnage de satisfaire avant tout, sous couvert d'instruire les jeunes gens, une forme de narcissisme. Ce plaisir à palabrer se retrouve au chapitre XI, où l'écuyer sangle minutieusement le cheval du protagoniste, « se donnant par là le temps de continuer ses discours »⁸². Il se lance alors dans un éloge grandiloquent du cheval, multipliant les questions rhétoriques suivies de la même réponse pour créer un effet d'évidence, ainsi que des antithèses dénonçant avec force l'ingratitude des hommes pour cette bête valeureuse. Il est cependant difficile d'adhérer sans réserve à la célébration inconditionnelle d'un « bon animal »⁸³ qui blessa deux hommes et dont le locuteur n'hésite pas à priser la vie davantage que celle de son cavalier. Ce manque de clairvoyance se confirme quand la pâleur de Cinq-Mars interrompt la tirade : on découvre alors que le héros souffre d'une blessure qu'il eût été utile de soigner rapidement, plutôt que de parler sans à-propos. Le domestique ne semble cependant pas s'en aviser, ce qui lui vaut d'être condamné par le narrateur, rapportant avec un certain mépris que tout en soignant le

⁷⁷ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 319-320.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 320.

⁷⁹ *Ibid.*, chapitre VI, p. 69.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 70.

⁸² *Ibid.*, chapitre XI, p. 126.

⁸³ *Ibid.*

héros, « le bonhomme allait commencer l'apologie du plomb aussi sottement qu'il avait fait celle du cheval »⁸⁴.

C) AUTORITÉ DES MAÎTRES

Cette stérilité du discours des aînés est presque admise par la marquise d'Effiat quand elle enjoint son fils, au premier chapitre, de passer voir son « ancien gouverneur », le « bon abbé Quillet », à Loudun : « il vous donnera d'utiles conseils sur la Cour, il est fort bien avec le duc de Bouillon ; et, d'ailleurs, quand il ne vous serait pas très nécessaire, c'est une marque de déférence que vous lui devez bien. »⁸⁵ La seconde partie de la phrase n'exprime qu'un respect de principe pour une figure dont l'autorité semble plus certainement procéder d'une position acquise que de leçons profitables. De fait, au chapitre III, le prêtre donne à Cinq-Mars un double conseil difficilement applicable. Quand il apprend que le jeune homme part à la rencontre de Richelieu, il s'en inquiète vivement. Il paraît cependant revoir son jugement en considérant l'avancement promis : « capitaine aux gardes à vingt ans, ce n'est pas mal »⁸⁶. C'est ainsi qu'il déclare finalement :

Mais, n'importe, je crois qu'au point où en sont les choses, vous feriez bien de suivre cette veine ; c'est ainsi que de grandes fortunes ont commencé, il s'agit seulement de ne point se laisser aveugler et gouverner.⁸⁷

Le début de la phrase sonne comme un renoncement à l'intégrité au nom d'un certain opportunisme ; en ressort l'impression d'un compromis délicat à traduire dans les faits. La leçon d'immobilisme formulée ensuite pourrait également être contestée mais elle s'accorde à la conclusion de l'ouvrage⁸⁸. Néanmoins, Grandchamp en livre une traduction fort maladroite, au chapitre VI, montrant que Vigny ne dissimule pas les difficultés de ce choix. Commentant l'imprudence finalement commise par Henri à Loudun, le domestique renvoie à son ancien maître : « Il aurait laissé brûler très tranquillement ce curé par les autres curés »⁸⁹. La formulation du principe d'abstention le présente ici comme un pragmatisme égoïste proprement scandaleux. L'abbé Quillet lui-même avoue son manquement à ses propres règles quand il rapporte comment il a révélé la supercherie de la possession des sœurs de Loudun : « pour moi, je vais subir les conséquences de ma sottise d'écolier. La voici : elle vous montrera qu'avec une tête chauve on peut être encore enfant comme sous vos beaux cheveux châtain. »⁹⁰ Si l'on peut discuter cette condamnation d'un désir de justice, elle révèle, quoi qu'il en soit, que les figures de maîtres ne sont pas dépourvues de failles, que ce soit du fait de leur comportement ou de leurs leçons.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁸⁵ *Ibid.*, chapitre I, p. 21-22.

⁸⁶ *Ibid.*, chapitre III, p. 42.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁸ Voir notre chapitre 4, p. 244.

⁸⁹ *Cinq-Mars*, chapitre VI, p. 68.

⁹⁰ *Ibid.*, chapitre III, p. 45.

C'est surtout *Daphné* qui illustre cette idée. De même que dans la consultation précédente il manifestait un désir d'engagement politique, Stello, dans le premier chapitre, dit son envie de guider la foule. Le docteur condamne tout aussi fermement ce nouveau projet : « Enseigner ! dit l'impassible, ah ! le mot admirable que voilà, et le plus vide de tous ! nul n'enseigne, puisque nul ne sait. Enthousiaste rêveur ! »⁹¹ La question religieuse n'est donc pas la seule de l'œuvre, qui pose conjointement celle de la prédication, tout comme *Stello* mène une réflexion politique pour définir la place du poète dans la société. Ainsi, pour Fernand Gregh, premier éditeur du dernier roman de Vigny en 1913, on peut en résumer le sujet principal par cette interrogation : « Que faut-il enseigner aux hommes pour les rendre heureux ? »⁹² Avançons de surcroît que la nouvelle centrale conte l'échec de Libanius comme maître, indissociable de celui de Julien comme réformateur religieux. D'après Edmond Estève, « [c]e Libanius, rationaliste inconséquent, également incapable d'ajouter foi aux dogmes, et de concevoir la morale sans le support du dogme, il ressemble extraordinairement à Alfred de Vigny. »⁹³ L'auteur n'étant pas avare de remises en cause, cette possible proximité ne doit toutefois pas empêcher, comme c'est trop souvent le cas, de relever les manquements du personnage.

Si ce dernier apparaît à l'évidence comme un maître, il n'est cependant pas certain qu'il faille considérer cette posture sous un jour exclusivement positif. Le respect que manifeste le narrateur dans la quatrième lettre peut ainsi sembler excessif :

je [...] me retirerai timidement derrière les colonnes du vestibule, ne pouvant m'empêcher de regarder comme plus grands que des hommes ces glorieux amis, dociles comme des enfants à la voix de leur éloquent et paternel instituteur, et forts comme des géants contre les cris des hommes vulgaires.⁹⁴

L'expression d'une impression incontrôlable invite à une certaine distance, que peuvent encore justifier l'hyperbole des « géants » et, surtout, l'image des enfants, difficilement compatible avec cette grandeur. L'infantilisation de l'entourage du sage ne saurait du reste susciter l'admiration. Elle est pourtant impliquée par les nombreux passages assignant au penseur le statut de père. Avant que le banquet ne commence, Joseph note : « Libanius accueille avec une bonté paternelle les deux jeunes gens qui venaient souper avec lui »⁹⁵. Il rapporte ensuite que le vieillard lui prit la main pour le présenter aux convives⁹⁶. Plus loin, Julien arrive en s'exclamant : « Mon père, mon père, j'ai besoin de toi ! »⁹⁷ Il marque ainsi une dépendance vis-à-vis du philosophe qui pourrait rappeler l'attachement puéril aux religions souligné tout au long de la nouvelle⁹⁸. Constatant que Vigny vieillit Libanius, Alphonse Bouvet conclut plutôt qu'il lui donne « l'âge du détachement des choses de ce monde. »⁹⁹ Certes, l'auteur dote aussi le personnage d'une grande intelligence ; Joseph note encore : « il me paraît avoir ainsi tout à coup une vue claire de toute une chaîne d'idées ; puis

⁹¹ *Daphné*, chapitre I, p. 901.

⁹² Fernand Gregh, édition de *Daphné*, Paris, Delagrave, 1913, p. XIV.

⁹³ E. Estève, *Alfred de Vigny, sa pensée et son art, op.cit.*, p. 53.

⁹⁴ *Daphné*, quatrième lettre, p. 974.

⁹⁵ *Ibid.*, première lettre, p. 928.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 950.

⁹⁸ Voir nos chapitres 1, p. 67-69, et 3, p. 186.

⁹⁹ A. Bouvet, « Julien selon Vigny », *op.cit.*, p. 192.

il la connaît, la sait et la dit. »¹⁰⁰ Une fois de plus, l'impression peut toutefois sembler exagérée ; le rythme ternaire qui clôt l'évocation suggère une assurance peu goûtée par Vigny lui-même. L'image de la « chaîne d'idées », employée dans *Stello* à propos de Joseph de Maistre¹⁰¹, évoque de plus un systématisme regrettable. Basile suggère quant à lui une désillusion en racontant : « nous pensions en ce temps-là que tout serait sauvé si un des maîtres futurs du monde recevait une seule de vos pensées, Libanius »¹⁰². L'emploi du passé, souligné par le complément circonstanciel de temps, insinue que cet espoir s'est trouvé démenti. Du reste, le contraste entre l'indéfini *tout* et le numéral *une*, souligné par l'adjectif *seule*, exprime la naïveté de cette confiance d'ordre quasi messianique. En fait, la déception est présente dès la première description que fait le narrateur de Libanius :

Lorsque nous arrivâmes aux flambeaux, je fus frappé du changement de ce visage si connu de moi dans l'enfance ; et tandis que ses deux disciples le saluaient avec une vénération profonde, je considérais tristement son front plus courbé et plus chargé de rides, sa taille plus voûtée, sa démarche plus lente et plus pénible, sa voix moins assurée, ses joues sans couleur, ses yeux rouges, à demi fermés, et dont les regards incertains distinguaient avec peine les traits des personnages les plus proches de lui.¹⁰³

Les éloges incessants du maître pourront ensuite faire oublier ce tableau initial, mais il semble pourtant constituer une véritable révélation, permise par la lumière des « flambeaux » et le recul de l'observateur, tandis que les fidèles de Libanius paraissent incapables d'en voir le déclin, exprimé avec insistance par la série de comparatifs.

L'opposition de ce constat désabusé à la « vénération profonde » des disciples montre la possibilité, essentielle pour l'interprétation de la nouvelle, de porter un double regard sur le protagoniste. Une lecture attentive montre ainsi que cette figure de sage n'échappe pas à l'erreur. Cela ressort notamment du passage où le philosophe entend dissiper les inquiétudes de Jean sur la pertinence de l'éducation. Le jeune homme demande :

Que nous servent donc les enseignements que nous recevons, et comment oserai-je en donner jamais à mon tour s'ils sont impuissants contre les tourments intérieurs qui accablent les hommes de nos jours ?¹⁰⁴

À cette question décidément majeure, Libanius répond :

As-tu vu quelquefois, mon enfant, lui dit-il, un homme enivré du vin de Chypre s'écrier que la terre tourne, parce que l'intérieur de sa faible tête tourne sur lui-même comme la roue d'un moulin ? Eh bien ! mon ami, tu ressembles beaucoup à cet homme. Tu ne vois plus assez clair au milieu des paradoxes que l'on te fait et de ceux que tu enfantes pour marcher droit, et tu en conclus que le monde chancelle, que les peuples tremblent et que les villes tournent autour de toi.¹⁰⁵

Pour le lecteur de Vigny qui admet la révolution copernicienne, l'image de la terre qui tourne, repoussée comme une fausse impression pour dénoncer un trouble personnel et invalider la crainte d'une crise générale des repères, confirme au contraire la précarité du savoir et invite à une distance critique. Si l'on ne peut faire grief de cette erreur à Libanius, il est en revanche

¹⁰⁰ *Daphné*, première lettre, p. 948.

¹⁰¹ *Stello*, chapitre XXXII, p. 615.

¹⁰² *Daphné*, première lettre, p. 943.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 927.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 929.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 931.

plus légitime de lui reprocher son assurance excessive. Celle-ci est en effet rarement remise en cause, alors même que des flottements se remarquent souvent dans les positions du personnage.

La réaction de Joseph après la libation de Libanius à Vénus-Uranie souligne ainsi un décalage entre les discours et les attitudes du maître :

Je connaissais trop bien Libanius pour regarder cette invocation comme sérieuse, et souvent je l'avais entendu plaisanter sur les dieux, fils des poètes ainsi qu'il les nommait, et je savais qu'il n'avait aucune foi dans les divinités grecques. Je crus donc ne pas lui déplaire en laissant apercevoir un sourire d'incrédulité.¹⁰⁶

Et quand Jean sourit à son tour de la piété de Julien, le philosophe ne le réprimande pas seulement en énonçant un respect de principe pour tout sentiment religieux ; il tend à légitimer la foi chrétienne en la rattachant à des origines païennes :

Ce qui te fait sourire est beau et vraiment divin, enfant ! De quoi t'étonnes-tu ? N'as-tu pas toute ta vie appris et enseigné que la Vénus terrestre est fille de Jupiter et de Diane, et Diane n'est-elle pas ainsi la Vierge-Mère ?¹⁰⁷

À travers ce raisonnement, Libanius pourrait certes s'adapter à son interlocuteur, qu'il juge encore « enfant », de même qu'il prône ensuite la philosophie pour les forts et la foi pour les faibles¹⁰⁸. Les incohérences apparentes de ses prises de position en matière religieuse trouvent du reste à s'expliquer dans le mépris qu'il manifestera aussi pour la superficialité des cultes ainsi que par l'impossibilité d'accéder à une vérité métaphysique. Il n'empêche que le sage ne semble pas respecter les leçons qu'il assène aux autres. Par exemple, alors que Julien expose ses convictions théologiques, Libanius manifeste son scepticisme de la manière qu'il blâme pourtant chez Jean, contraignant l'orateur à une concession : « Que le sourire que je vois errer sur tes lèvres en ce moment interprète ces récits comme des visions mystiques, je le comprends et je le pardonne. »¹⁰⁹ Encore est-il possible de considérer que le philosophe boude à bon droit les visions célestes d'un homme de l'envergure de l'empereur.

Libanius se contredit en revanche de façon flagrante sur d'autres sujets. Ainsi, à seulement quelques pages d'intervalle dans la première lettre, il dit ne plus souhaiter revoir Julien, puis la nécessité de le contacter¹¹⁰. Surtout, il renie sa défense de la pensée païenne sans le reconnaître, alors même qu'il en donne encore l'illustration de façon équivoque. Ainsi, il rejette la responsabilité des erreurs qu'il juge être celles de Julien sur celui qui se considérerait pourtant comme un émissaire de Daphné : « par malheur, une imparfaite lueur de nos idées transmise par Paul de Larisse l'a saisi trop vivement »¹¹¹. L'intéressé n'accepte pas ce reniement : « vous verrez que nous n'avons pas dévié, mais peut-être vous-mêmes qui nous jugez »¹¹². Cette accusation retournée contre le maître ne permet pas d'en prouver les torts mais plusieurs passages confirment que Libanius est capable de revirements. Après que l'empereur a présenté la politique menée depuis son accession au pouvoir, Basile fait ainsi

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 930.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 936.

¹⁰⁸ Voir notre chapitre 3, p. 187.

¹⁰⁹ *Daphné*, première lettre, p. 961.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 931 et 934.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 949

¹¹² *Ibid.*, p. 957.

remarquer : « Libanius a copié de sa main cet édit immortel que tu as écrit pour les temples. »¹¹³ Cette évidence oblige le philosophe à reconnaître :

tu m'as pris en flagrant délit d'admiration et presque de flatterie pour notre cher Julien, et la confusion que cela me cause n'est pas loin de me faire oublier que les pures maximes, les institutions vertueuses, les lois prudentes ne se conservent pas si elles ne sont à l'abri d'un dogme religieux¹¹⁴.

Le maître n'a donc pas toujours réprouvé l'action de Julien. Un autre aveu suggère qu'il a même pu l'inspirer : « J'ai cru quelque temps que l'on pouvait dorer les idoles et blanchir les temples, mais je vois qu'ils n'en paraissent que plus vieux. »¹¹⁵ La conjonction adversative qui oppose passé et présent met clairement en évidence un changement d'avis.

Les volte-face du personnage sont de plus soulignées par l'étonnement qu'elles produisent. Libanius surprend ainsi Julien quand, en guise d'accueil, il se voile « la tête et le visage entièrement », alors que Paul est arrivé en déclarant : « je n'ai voulu revenir à toi que lorsqu'il aurait tout accompli pour te voir satisfait. »¹¹⁶ Peu auparavant, le sage suscite une plus grande stupeur encore en déclarant que l'empereur « a mal fait » de vouloir se débarrasser entièrement du christianisme ; le narrateur confie alors :

en entendant ces paroles du plus grand philosophe païen et du plus habile défenseur des anciens dieux, je ne pus retenir quelques marques de surprise moi-même, malgré ma gêne secrète et mon respect.

Les deux jeunes avocats Jean et Basile se regardaient comme s'ils avaient vu s'ébranler la plus forte pierre d'une voûte, d'un dernier abri dans l'écroulement d'une ville. Une stupeur profonde glaçait leurs esprits et leurs visages ; ils se levaient et s'asseyaient tour à tour, ils s'interrogeaient des yeux et se prenaient les bras avec inquiétude comme pour s'abriter l'un contre l'autre.¹¹⁷

En soulignant un décalage entre les idées habituellement affichées par le sophiste et sa dernière prise de position, Joseph laisse penser, comme le dira Paul, que ce n'est pas ce dernier qui s'est fourvoyé, mais Libanius qui s'est renié. En évoquant son « respect », le narrateur insinue de plus que cette situation est propre à l'ébranler. Quant à la vive réaction de Jean et de Basile, elle suggère que le philosophe participe à la confusion spirituelle créée par les divisions entre sectes, outre qu'elle témoigne de l'excessive dépendance des jeunes gens par rapport aux idées de leur maître.

Libanius est en effet un personnage autoritaire et c'est sans doute là ce qu'on peut lui reprocher le plus fortement : si la mobilité de ses idées se conçoit, il est en revanche gênant qu'il ne les présente pas comme des réflexions provisoires et personnelles mais comme des vérités indiscutables, qui égarent en définitive ceux qui les reçoivent. Cette volonté de domination se manifeste notamment quand Libanius annonce qu'il va hisser ses compagnons jusqu'à une pensée supérieure qu'il vient d'entrevoir ; il ne leur propose pas de chercher la vérité ensemble mais d'accéder à la conclusion à laquelle lui-même est déjà parvenu :

¹¹³ *Ibid.*, p. 959.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 963.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 951.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 949.

Ah ! mon enfant, qu'il me faut de courage pour dire ce que, dans un moment de douleur et de recueillement, je viens de me dire à moi-même ! Me permettras-tu, je suis vieux, Julien, me permettras-tu de monter au point que je viens d'entrevoir, mais de n'y monter que pas à pas et appuyé sur une épaule beaucoup plus jeune et plus ferme que la mienne ? Tu m'as ramené Paul de Larisse, que je vois stoïcien et plus solide que jamais sur ses pieds ; permets, mon cher Julien, que je prenne son bras afin qu'il m'aide à gravir ce haut promontoire. Vous nous y suivrez tous les trois, et s'il arrive, ce que le Dieu de la lumière veuille empêcher, s'il arrive que nous trouvions un abîme sous nos pas, nous unirons nos efforts afin de trouver un chemin pour l'éviter ou des travaux pour le combler.¹¹⁸

Au moment d'énoncer son idée de miser sur la foi des Barbares, il ne cultive pas davantage l'esprit critique de ses interlocuteurs mais multiplie au contraire les effets d'évidence cherchant à emporter une adhésion facile : « Voyez », « que dire de plus ! », « tu conviendras que », « tu vois que », « n'ont-ils pas été », « je pense qu'elle ne t'a pas été plus sensible », « ne sentez-vous pas bien que », « tu peux le nier à tous, mais non pas à moi », « tu sais ce que c'est », « Il faut bien »¹¹⁹ ... Les questions oratoires et les prolepses argumentatives empêchent toute réplique contestataire, annihilent le dialogue. D'ailleurs, le débat a laissé place à un quasi soliloque, que Julien reçoit presque comme une révélation, répliquant simplement, « avec sa bonté ordinaire » : « Je ne l'aurais pas cru »¹²⁰.

Libanius peut ensuite faire valoir la soumission de son élève : « Julien [...] s'est-il révolté contre la volonté immuable du Dieu créateur, lorsque nous sommes arrivés à douter ensemble du succès de sa tentative ? »¹²¹ Si elle souligne à juste titre la résignation de l'empereur, cette nouvelle question rhétorique appelle cependant bien des remarques. Mettre en avant une réflexion collective est clairement abusif, de même que l'emploi du verbe *douter*, quand le personnage s'est contenté d'exposer une conclusion énoncée dès le début du banquet. Se retrancher derrière l'idée d'un implacable décret divin paraît encore plus contestable. Tout comme Libanius prône finalement la nécessité d'une foi naïve pour les masses, la façon même dont se clôt le dialogue qui occupe la plus large partie de la nouvelle tend donc à signifier la fin d'un idéal philosophique, celui, en l'occurrence, d'une réflexion franche et ouverte. Sa réplique à Paul en témoigne, le sophiste s'arroge la « volonté immuable d[un] Dieu » ; c'est encore ce que trahit la suite de ses propos : « Par quel oracle, par quel messenger le ciel nous avait-il promis qu'un jour tous les hommes arriveraient à marcher seuls et sans être soutenus par des poupées divines ? »¹²² Or, quand le maître évoque ses anciennes ambitions quelques pages auparavant, il montre qu'il a lui-même rempli ce rôle d'« oracle » dont il dénigre maintenant les révélations :

Deux choses auraient pu nous sauver et, lorsque je t'envoyai Paul de Larisse, je les espérais. Les hommes de notre temps auraient pu avoir assez de bonne vigueur romaine encore pour reprendre, en son entier, le zèle sincère des réelles divinités et s'attacher la bouche au large sein de Cybèle, la mère des dieux ; ou bien, à défaut de cette antique et primitive vertu, ils auraient pu avoir déjà un assez grand partage de cette hardiesse qui nous a été donnée à quelques-uns que nous sommes, répandus par le monde et rarement réunis, cette

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 955.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 964-965.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 965.

¹²¹ *Ibid.*, p. 967.

¹²² *Ibid.*

autre force plus jeune et plus grande qui consiste à comprendre la Divinité, l'immortalité de l'âme, la vertu et la beauté sans le secours grossier des symboles.¹²³

Outre qu'il endosse ici la paternité d'un projet qu'il renie ensuite, Libanius confirme incidemment le rôle qu'il a effectivement joué dans le parcours de Julien.

La responsabilité du personnage est donc lourde, même s'il refuse de l'admettre clairement. Évoquant le dévouement de Paul de Larisse, devenu esclave pour approcher Julien et l'instruire des idées de Daphné, Basile montre ainsi comment Libanius a grandement influencé la politique impériale de retour au paganisme :

Il [...] me chargeait de revenir vous dire, Libanius, par quel sacrifice il avait voulu vous obéir et que la suite ferait voir s'il y avait réussi. Je ne l'ai pas revu depuis ce jour [...] mais ce que Julien a fait de bien jusqu'ici, l'Empire le doit peut-être à ce dévouement de votre disciple le plus cher.¹²⁴

De plus, en jugeant finalement positive une invasion barbare, le philosophe semble causer la mort de Julien. Celle-ci peut en effet apparaître comme un suicide : le protagoniste est blessé sur le champ de bataille, après avoir entendu l'avis des aruspices de ne pas combattre. Le témoignage de Paul précise en outre : « La chaleur était ardente. Il avait jeté sa cuirasse et ne portait qu'un bouclier très léger. »¹²⁵ Cette absence de protection peut s'expliquer par la canicule mais aussi par un désir de mort. Vérifiant lui-même que les soldats mourants ne croient plus au paganisme, Julien est en effet confronté à un douloureux échec¹²⁶. Mais la juxtaposition assez brutale de la première et de la deuxième lettre, qui fait se succéder la conclusion du banquet et le récit de la « défaite de l'armée entière »¹²⁷, suggère aussi que le verdict de Libanius n'est sans doute pas étranger à la déroute de l'empereur et de ses troupes. Plusieurs effets d'écho confirment de plus ce soupçon. Au moment de disparaître, Julien répète ainsi « Tu l'emportes, Galiléen ! »¹²⁸, tissant un lien entre la conclusion de son entrevue avec le sophiste et sa mort. Il demande de plus à Paul : « tu diras à Libanius qu'il ne s'est pas trompé »¹²⁹, explicitant le rapprochement entre son agonie et la leçon du penseur. En revanche, en donnant raison à ce dernier, il n'en pointe pas les revirements, mais en confirme plutôt l'ascendant excessif. De même, à la fin du banquet, Julien fait sien l'échec de son maître en se voilant¹³⁰ comme lui, peu auparavant. Après la lecture du récit par Paul des derniers instants de l'empereur, Libanius ne manque pas de commenter : « il a senti que mes yeux, tout vieux qu'ils soient, avaient vu la lumière véritable. »¹³¹ Le personnage ne perd donc rien de son assurance. C'est aussi ce que traduit l'emploi des majuscules quand il affirme : « IL S'EST RETRANCÉ LUI-MÊME »¹³², confirmant de manière catégorique le soupçon d'un suicide, sans interroger une quelconque responsabilité personnelle. Sa demande

¹²³ *Ibid.*, p. 963.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 945.

¹²⁵ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 971.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 972.

¹²⁷ *Ibid.*, deuxième lettre, p. 969.

¹²⁸ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 973 ; voir première lettre, p. 967.

¹²⁹ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 973.

¹³⁰ *Ibid.*, première lettre, p. 967.

¹³¹ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 973.

¹³² *Ibid.*

à Jean et Basile de se faire chrétiens alors que ce dernier l'est déjà¹³³ rappelle pourtant les limites de sa clairvoyance. Plusieurs images dénoncent du reste, lors du banquet, la violence qu'impliquent les propos de Libanius, renversant des idéaux qu'il a pourtant contribué à diffuser, avant de conduire l'empereur à une mort véritable. Peu après que le penseur a engagé la grande discussion annoncée comme une ascension vers la vérité, Julien développe une métaphore militaire moins flatteuse :

« Tu es un habile capitaine, Libanius », dit-il en souriant avec un peu d'amertume, « je te vois venir. Tu commences par brûler les villages éloignés et dévaster la campagne, afin de ne rien laisser derrière toi en marchant, pas à pas, vers la forteresse que tu assièges. Il faut bien te laisser faire et je me suis livré à toi. [...] »¹³⁴

Joseph met également en évidence un malaise quelques pages loin :

je compris alors combien il fallait que Libanius eût une intelligence sûre, inébranlable et pénétrante, et quelle force il sentait en lui, pour se résoudre à pousser à bout celui en qui reposaient les destinées du monde. Jean Chrysostome regardait Libanius comme pour demander grâce, Basile avec une tristesse croissante, et Paul de Larisse avec une douleur inexprimable.¹³⁵

L'énumération des qualités de Libanius n'empêche pas que celles-ci lui soient prêtées plutôt que reconnues ; elle est du reste singulièrement contrebalancée par le rythme ternaire qui, dans la seconde phrase, ménage une gradation dans l'expression de la détresse causée par le maître.

Commentant la leçon finale de Libanius, Alphonse Bouvet écrit : « les "voies" de Daphné ont été trop longtemps "incertaines" [...] et c'est Libanius qui a fait le malheur de Julien ; Vigny n'arrive pas à éluder cette difficulté. »¹³⁶ La « difficulté » ne se pose en fait pas si l'on renonce à considérer Libanius comme un maître exemplaire. Cette complexité permet même au contraire d'enrichir la réflexion de Vigny sur l'enseignement. André Jarry souligne ainsi une forte cohérence entre le premier chapitre, où le Docteur noir rejette les prétentions didactiques de Stello, et la nouvelle centrale : « le fourvoiement de Libanius démontre par l'absurde la thèse de son homologue »¹³⁷.

II/ MÉTHODES DISCUTABLES

Outre qu'il est présomptueux, pour Vigny, de revêtir l'autorité d'un maître en l'absence de vérité assurée, les méthodes d'apprentissage sont à interroger. L'initiation est souvent une manipulation ; les sermons appellent également un recul critique ; la formation livresque reste

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, première lettre, p. 957.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 960.

¹³⁶ A. Bouvet, note 3 à la première lettre de *Daphné* (p. 965), p. 1678.

¹³⁷ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 522.

théorique. Douloureuses, les leçons de l'expérience semblent néanmoins plus sûres ; reste à savoir si des récits peuvent les transmettre.

A) MANIPULATION

La mise en cause de l'instruction est telle, dans *Daphné*, que le verbe *apprendre* et ses synonymes tendent davantage à marquer un doute qu'à introduire une idée à laquelle ajouter foi. Ainsi, quand le narrateur juif évoque, à propos des chrétiens, « la trinité de Dieu qu'ils enseignent »¹³⁸, la proposition relative est une manière de se désolidariser d'une conviction étrangère. Le verbe *enseigner* ne semble pas renvoyer à ce qui est mais à ce que certains voudraient faire croire ; il tend donc à dénoncer un risque de manipulation. D'autres occurrences problématiques se retrouvent dans la nouvelle. Par exemple, évoquant l'effet du prêche d'Aetius sur Julien, Libanius rappelle : « Tu l'as rencontré bien désespéré à Nicomédie, Basile, le jour où il apprit qu'Arius triomphait, et que le Dieu Jésus n'était qu'un homme sage aux yeux des chrétiens »¹³⁹. Or, le discours de l'évêque vise surtout à asseoir la domination de sa secte et il n'est pas exempt de déformations, comme le suggère la formulation hyperbolique de sa conclusion : « Il est donc vrai (et nos ennemis le crient jusque dans les déserts) que l'univers s'étonne aujourd'hui de se trouver arien. »¹⁴⁰ Si Libanius emploie apparemment le verbe *apprendre* sans distance, la confrontation de son évocation avec le récit de Basile invite à la méfiance. Du reste, le philosophe met en garde contre des leçons reçues comme de véritables révélations quand il retrace la naissance de la foi en disant : « on prend en passion telle merveille, enseignée au berceau »¹⁴¹. Mais c'est dans la bouche de Paul que l'expression d'un apprentissage est la plus problématique. L'esclave stoïcien rapporte en effet : « J'ai appris à Julien ce que les eunuques qui le tenaient prisonnier lui avaient caché. Je lui ai fait savoir [...] que le monde n'était pas chrétien comme on le lui enseignait »¹⁴². La rectification d'un enseignement par un autre suggère le caractère relatif de toute leçon. Or, si Paul met en cause les dires des chrétiens, il semble avoir parlé à Julien avec la même assurance. Quand Libanius, qui partage pourtant le même défaut, déplore qu'une « imparfaite lueur » ait « saisi trop vivement »¹⁴³ le futur empereur, ses propos manquent certes d'honnêteté mais ne sont donc pas dépourvus de pertinence : la transmission et la réception d'une leçon demandent une grande prudence.

C'est en particulier ce qu'illustre *Cinq-Mars*, qui multiplie les figures problématiques de maîtres et d'élèves. Lors du siège de Perpignan, la dépendance du roi vis-à-vis de son ministre se traduit en ces termes : « Louis XIII vint se placer [aux] côtés [de Richelieu], mais il vint

¹³⁸ *Daphné*, première lettre, p. 929.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 948.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 942. Voir notre chapitre 4, p. 275 *sqq.*

¹⁴¹ *Daphné*, p. 948.

¹⁴² *Ibid.*, p. 957.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 949.

comme vient l'élève adolescent forcé de reconnaître que son maître a raison. »¹⁴⁴ Ce lien de subordination qui contredit la hiérarchie attendue n'apparaît à l'évidence pas sous un jour positif. Le roman dénonce à la fois l'emprise du cardinal et la faiblesse du monarque, comme le montre au chapitre VII l'évocation des « devoirs » que Richelieu

osa faire remettre au roi, qui les reçut, les respecta, et les apprit par cœur comme les commandements de l'Église. Ils nous sont demeurés comme un monument effrayant de l'empire qu'un homme peut arracher à force de temps, d'intrigues et d'audace¹⁴⁵,

commente le narrateur. Cette présentation entraîne une lecture critique des préceptes qui suivent, qu'il ne s'agit pas d'envisager sans recul, à la manière du roi, comme une leçon incontestable, mais, en les replaçant dans leur contexte, comme une tentative scandaleuse de manipulation, avertissant finalement contre toute réception trop révérencieuse d'un enseignement. Les commentaires du narrateur détournent ainsi ces prescriptions de leur signification originelle, les privant de leurs prétentions édifiantes. La conclusion ajoute encore une critique : « Tels étaient les commandements du dieu de la France, moins étonnants encore que la terrible naïveté qui lui fait léguer lui-même ses ordres à la postérité, comme si elle aussi devait croire en lui. »¹⁴⁶ L'outrecuidance du maître se retourne clairement contre lui : la candeur qu'il supposait chez son élève, pour lui adresser de tels ordres, lui est maintenant attribuée par un narrateur confiant dans la « postérité » qu'il entend sans doute éclairer par son récit.

Avant cet épisode, les manœuvres de Richelieu, opérées par les hommes qui lui sont soumis, ont été largement dénoncées par l'évocation du procès de Loudun, véritable mascarade visant à abuser le peuple en faisant passer Urbain Grandier pour un être diabolique. L'efficacité de ces mensonges apparaît notamment au chapitre II, dans les propos d'une femme ayant emmené sa nièce au procès « pour que [son] âme soit édifiée »¹⁴⁷. Elle rapporte ensuite les scènes d'exorcisme dont l'abbé Quillet révélera qu'elles étaient truquées¹⁴⁸. Avant même ces éclaircissements, le récit de la tante suggère comment le tribunal ecclésiastique n'a d'autre but que d'exploiter l'ignorance d'une population dépourvue d'esprit critique :

Quand le saint père Lactance est arrivé et a prononcé le nom d'Urbain Grandier, l'écume est sortie de [l]a bouche [de la sœur supérieure], et elle a parlé latin comme si elle lisait la Bible. Aussi je n'ai pas bien compris, et je n'ai retenu que *Urbanus magicus rosas diabolica* ; ce qui voulait dire que le magicien Urbain l'avait ensorcelée avec des roses que le diable lui avait données, et il est sorti de ses oreilles et de son cou des roses couleur de flamme, qui sentaient le soufre au point que M. le lieutenant criminel a crié que chacun ferait bien de fermer ses narines et ses yeux, parce que les démons allaient sortir.¹⁴⁹

La locutrice avoue elle-même un défaut de compréhension, que confirme le non sens des paroles latines qu'elle cite. Elle ne s'inquiète toutefois pas d'une possible tromperie, pourtant également perceptible dans l'ordre de fermer les yeux. Au contraire, elle propage à son tour l'illusion dont elle a été victime, en prétendant instruire « la jeune Martine »¹⁵⁰ qui, avide

¹⁴⁴ *Cinq-Mars*, chapitre X, p. 116.

¹⁴⁵ *Ibid.*, chap VII, p. 80.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 81.

¹⁴⁷ *Ibid.*, chapitre II, p. 33.

¹⁴⁸ *Ibid.*, chapitre III, p. 45 *sqq.* Voir notre chapitre 9, p. 733.

¹⁴⁹ *Cinq-Mars*, chapitre II, p. 33.

¹⁵⁰ *Ibid.*

d'événements extraordinaires, ne songe pas à douter de ce témoignage. Au chapitre V, alors que la population commence à s'insurger des méthodes employées contre l'accusé, Laubardemont reste confiant dans le pouvoir des mises en scène qu'il orchestre. Avant de présenter à Grandier un crucifix brûlant, il rassure ainsi le « lieutenant criminel » : « ne craignez point ce peuple incrédule, il va être convaincu... »¹⁵¹ À la manière de ce qui s'observe dans *Daphné*, les termes renvoyant à une édification doivent presque s'entendre à contresens : l'incrédulité des habitants de Loudun n'est autre que leur clairvoyance naissante ; « convaincre » la foule consiste ici à la mystifier.

Mais c'est principalement l'apprentissage du héros éponyme qui retient l'attention dans *Cinq-Mars*. Sophie Vanden Abeele-Marchal note que « Vigny exploite l'une des caractéristiques essentielles du genre, qui fait du roman historique un roman de formation »¹⁵². Le jeune Henri quitte en effet sa famille et la province pour Paris, préfigurant « un parcours obligé »¹⁵³ de bien des romans du XIX^e siècle, selon Yolande Legrand. À peine arrivé à Loudun, il fait l'épreuve décisive du mal¹⁵⁴, en assistant au procès d'Urbain Grandier. Surtout, Richelieu envisage de le former. Néanmoins, Vigny ne présente pas comme une évidence le passage de l'ignorance à la connaissance et de la passivité à l'action qui, d'après Susan Suleiman, caractérise le sujet d'un *Bildungsroman*¹⁵⁵. La connaissance qui s'offre au héros ne semble pas désirable puisque c'est celle des arcanes du pouvoir, qui apparaît comme le domaine de la compromission et du cynisme ; Vigny ne valorise pas la perspective d'un passage à l'action¹⁵⁶. De surcroît, l'éducation projetée par le cardinal, dans *Cinq-Mars*, menace de se réduire à une manipulation. L'abbé Quillet en avertit le héros dès le chapitre III : « Il veut vous y élever, vous y dresser, passez-moi cette expression en faveur de sa justesse »¹⁵⁷. Les confidences du ministre à Joseph, au chapitre VII, légitiment ces craintes :

Ce sera une poupée, mon ami, une vraie poupée, que ce jeune Cinq-Mars ; il ne pensera qu'à sa fraise et à ses aiguillettes ; sa jolie tournure m'en répond, et je sais qu'il est doux et faible. Je l'ai préféré pour cela à son frère aîné ; il fera ce que nous voudrons. [...] c'est un enfant, et je l'élèverai¹⁵⁸.

La menace se précise aussi quand, au chapitre XII, Joseph évoque avec Laubardemont l'assassinat du conte de Soissons par « un soldat aux gardes » et vante la tâche d'

élever un homme, dès l'enfance, dans la pensée d'accomplir de grandes choses avec discrétion, et de supporter, s'il le fallait, toutes les tortures pour l'amour du ciel, plutôt que de révéler le nom de ceux qui l'ont armé de leur justice, ou de mourir courageusement sur le corps de celui qu'on a frappé, comme l'a fait celui que j'envoyai ; il ne jeta pas un cri au coup d'épée de Riquemont, l'écuyer du prince ; il finit comme un saint : c'était mon élève.¹⁵⁹

¹⁵¹ *Ibid.*, chapitre V, p. 64.

¹⁵² S. Vanden Abeele-Marchal, édition de *Cinq-Mars*, *op.cit.*, p. 21.

¹⁵³ Y. Legrand, « La relation Paris-province dans le roman d'Alfred de Vigny *Cinq-Mars* », *Eidolon* n° 59, 2001, p. 9.

¹⁵⁴ Florence Bancaud-Maënen explique que dans un roman de formation, l'« événement inaugural est souvent l'épreuve du mal » (*Le Roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, *op.cit.*, p. 61).

¹⁵⁵ Susan Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 82.

¹⁵⁶ Voir notre chapitre 4, p. 241 *sqq.*

¹⁵⁷ *Cinq-Mars*, chapitre III, p. 43.

¹⁵⁸ *Ibid.*, chapitre VII, p. 83.

¹⁵⁹ *Ibid.*, chapitre XII, p. 135-136.

Une fois de plus, l'emploi de certains termes pose problème : « élever » quelqu'un ne consiste pour le capucin qu'à le conditionner pour l'exploiter ; l'idée d'une sainteté de l'assassin est encore plus scandaleuse. Joseph réitère pourtant ses conceptions choquantes au chapitre XXV, en réponse à Cinq-Mars qui l'interroge sur le dévouement de son ami afin de lui prouver que des sentiments nobles peuvent mouvoir les hommes : « il vous a formé, vous êtes son œuvre... Il tient à vous par amour-propre d'auteur... Il était habitué à vous sermonner, et il sent qu'il ne trouverait plus d'élève si docile à l'écouter et à l'applaudir... »¹⁶⁰ L'éminence grise ne conçoit les rapports humains que sous le signe de la domination, si bien que l'éducation apparaît à nouveau comme une entreprise autoritaire et orgueilleuse, ne visant en rien à l'émancipation du plus faible.

Le héros de Vigny repousse donc un tel apprentissage ; il refuse une protection qui promettait de lui être fatale et se dresse contre le camp du cardinal. Quand Richelieu commente la détermination du jeune homme au chapitre XXIV, il rappelle le danger auquel celui-ci a échappé, malgré sa défaite finale : « j'en aurais fait mon élève sans la roideur de son caractère »¹⁶¹. Cette réplique semble indirectement valoriser la droiture du personnage. Cependant, Henri ne reste pas innocent. S'il se démarque d'un maître dangereux en organisant une conjuration contre lui, cette entreprise le conduit notamment à manipuler les hommes à son tour. Ainsi son discours, au chapitre XX, joue davantage sur la force entraînant des mots qu'il ne suscite une adhésion raisonnable. On peut même le qualifier de trompeur quand il fait allusion à la fausse émeute décrite au chapitre XIV : « Parlerai-je de Paris à l'abbé de Gondi, à d'Entraigues, et à vous, messieurs, qui voyez tous les jours son malheur, son indignation et son besoin d'éclater ? »¹⁶² La prétériton contenue dans la question rhétorique suffit à indiquer que le locuteur sait utiliser le langage pour parvenir à ses fins. Plus loin, une généralisation hyperbolique montre encore comment l'orateur cherche à échauffer les esprits plutôt qu'à exposer clairement les raisons d'un soulèvement : « Malheur à celui qui attriste la jeunesse d'un peuple ! Quand les rides sillonnent le front de l'adolescent, on peut dire hardiment que le doigt d'un tyran les a creusées. »¹⁶³ L'excès des propos se mesure aussi à la réaction outrée de « plusieurs voix », significativement anonymes, comme si la harangue du protagoniste entraînait tous les individus présents dans un même élan d'approbation : « C'est un schismatique, un monstre ! »¹⁶⁴

Si le parcours de Cinq-Mars ne correspond finalement guère à celui d'une formation, Marie de Gonzague se soumet en revanche clairement à l'influence de la reine, qui, pour n'être pas aussi redoutable que celle de Richelieu, n'en est pas moins ambiguë. Une première conversation les rapproche au chapitre XV. La duchesse de Mantoue y apparaît comme une personne puérile, prise de « sanglots enfantins »¹⁶⁵. Son portrait met en avant son ingénuité :

¹⁶⁰ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 304.

¹⁶¹ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 282.

¹⁶² *Ibid.*, chapitre XX, p. 242.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 243.

¹⁶⁵ *Ibid.*, chapitre XV, p. 177.

La reine [...] contempla quelques instants en silence les traits naïfs et purs de la belle Marie, et son regard plein de candeur qui se levait sur elle languissamment ; elle écarta les boucles noires qui voilaient ce beau front, et parut reposer ses yeux et son âme en voyant cette innocence ravissante exprimée sur un visage si beau¹⁶⁶.

Il n'est sans doute pas anodin que cette description soit faite d'après le point de vue de la reine qui va ensuite se poser en initiatrice : l'observation de la jeune fille peut lui en avoir donné l'idée. La réplique qui suit marque en tout cas clairement la volonté de dessiller les yeux de Marie ; Anne d'Autriche lui dit : « Tu ne soupçonnes pas, pauvre ange, une triste vérité »¹⁶⁷. La reine met en avant l'innocence qu'elle a examinée et l'associe à l'ignorance pour assimiler les propos qu'elle va tenir à une révélation. C'est la noirceur du roi qu'elle expose ensuite :

Sais-tu combien il en a perdu ? poursuivit la reine d'une voix plus basse et regardant ses yeux comme pour y lire toute sa pensée et y faire entrer la sienne ; sais-tu la fin de ses favoris ? [...] sans cette faveur que tu prends pour de l'amitié, leur vie eût été paisible ; mais cette faveur est mortelle, c'est un poison.¹⁶⁸

L'incise qui décrit l'attitude de la locutrice est importante : quoique le narrateur n'émette pas de critique comme il le fait pour d'autres personnages, il semble qu'on puisse aussi soupçonner une volonté manipulatrice chez la reine, qui tente du moins de contrôler l'esprit de son interlocutrice. Une indication similaire décrit Anne d'Autriche s'exprimant « avec une voix d'une douceur extrême et en [...] caressant [Marie] comme un enfant dont on veut tirer un aveu »¹⁶⁹, avant d'interroger la jeune femme sur sa relation avec Cinq-Mars. Cette affabilité semble donc intéressée et paraît d'autant plus suspicieuse que la reine ne se montrera plus si complaisante dans les dialogues ultérieurs.

C'est ce que montre le chapitre XXIII, où la reine entend éloigner la duchesse du héros et lui faire accepter le trône de Pologne. Comme on le sait, elle défend alors un choix purement pragmatique et dénigre les états d'âme de sa protégée ; ajoutons qu'elle pourrait ainsi préfigurer la franchise des conseils de madame de Beauséant à Rastignac dans une scène d'initiation majeure du *Père Goriot*¹⁷⁰. Elle manifeste de plus une grande fermeté, coupant court aux confidences de l'amoureuse : « Taisez-vous, ajouta-t-elle en posant ses deux belles mains sur la bouche de Marie, taisez-vous ! »¹⁷¹ Elle développe ensuite un discours qui apparaît à nouveau comme une révélation :

c'est ici que je dois vous apprendre à connaître ce grand mystère qui fait votre désespoir, parce que vous ignorez le mal qui vous dévore. Notre existence est double, mon amie : notre vie intérieure, celle de nos sentiments, nous travaille avec violence, tandis que la vie extérieure nous domine malgré nous.¹⁷²

Alors qu'au chapitre XV la reine dévoilait les turpitudes de son époux, c'est ici une leçon sur l'« existence » qu'elle entend plus largement livrer, comme en témoigne l'emploi du présent gnominique et de la quatrième personne. Relevons aussi cette généralisation : « tous les

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 176.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 177.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Voir notre chapitre 3, p. 203, et H. de Balzac, *Le Père Goriot*, *op.cit.*, p. 135 *sqq.*

¹⁷¹ *Cinq-Mars*, chapitre XXIII, p. 271.

¹⁷² *Ibid.*, p. 272.

hommes sont des êtres [...] relatifs et dépendants les uns des autres »¹⁷³. Malgré ces apparences de vérité générale, le propos est toutefois contestable. Le passage suivant permet assez bien d'en juger :

Ce besoin de l'opinion générale est un bien, en ce qu'il combat presque toujours victorieusement ce qu'il y a de déréglé dans notre imagination, et vient à l'aide des devoirs que l'on oublie trop aisément. On éprouve, vous le sentirez, j'espère, en reprenant son sort tel qu'il doit être, après le sacrifice de ce qui détournait de la raison, la satisfaction d'un exilé qui rentre dans sa famille, d'un malade qui revoit le jour et le soleil après une nuit troublée par le cauchemar. C'est ce sentiment d'un être revenu, pour ainsi dire, à son état naturel, qui donne le calme que vous voyez dans bien des yeux qui ont eu leurs larmes aussi ; car il est peu de femmes qui n'aient connu les vôtres.¹⁷⁴

Les formules restent impersonnelles mais la préférence du rang au détriment des sentiments, la valorisation d'une soumission au « sort » au mépris de l'« imagination » relèvent d'un point de vue particulier qui n'est d'ailleurs sans doute pas celui de l'auteur. Présenter l'obéissance aux exigences du monde comme l'« état naturel » des êtres procède, en particulier, d'une conception paradoxale qui ne peut guère prétendre à l'universalité. L'incise visant à excuser l'approximation de l'expression pourrait du reste dénoncer celle de la pensée. L'excès des images employées mérite également d'être mis en cause. Enfin, Anne d'Autriche invoque l'apparence sereine des autres femmes, comme elle l'a déjà fait auparavant : « vous les voyez femmes et mères heureuses, entourées des honneurs de leur rang, elles viennent rire et danser tous les soirs... »¹⁷⁵ Ces invitations répétées à « voir » ne sont pourtant guère cohérentes avec l'idée d'un souci de « l'opinion », qui peut suggérer une tendance à l'ostentation fallacieuse, comme la reine en formule elle-même le soupçon :

je ne sais si les grandes retraites du monde, que nous voyons quelquefois, ne sont pas faites pour le monde même : le désespoir a sa recherche et la solitude sa coquetterie. On prétend que les plus sombres ermites n'ont pu se retenir de s'informer de ce qu'on disait d'eux.¹⁷⁶

La conseillère en use ainsi bien légèrement avec les apparences, dont elle plie l'interprétation à ce qu'elle veut montrer, sans souci d'être inexacte ou injuste. Cette volonté d'imposer ses vues éclate dans la sécheresse de la réplique par laquelle elle coupe finalement court au dialogue, en contraste avec l'abondance des procédés argumentatifs déployés pour faire plier la jeune fille, qui réitère malgré tout son désir d'appartenir à Cinq-Mars : « – Mais tant que je vivrai, moi, dit la reine avec fermeté, je m'y opposerai. »¹⁷⁷ La force tend ici à suppléer la persuasion, ce qui trahit la détermination d'Anne d'Autriche à gouverner – plus qu'à conseiller – Marie de Gonzague. La fin du chapitre confirme pourtant que sa leçon est discutable. Revenue dans ses appartements, la reine y retrouve plusieurs personnes qui engagent elles aussi la conversation sur le sujet du mariage. Celui que projette Mlle de Rohan avec un simple « gentilhomme » fait jaser, confirmant le poids de « l'opinion » dans les hautes sphères de la société, mais Mazarin en suggère la valeur sentimentale, quoiqu'il livre son commentaire

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 272-273.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 272.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 273.

d'un ton équivoque :

« Eh quoi ! est-ce bien vrai ? aimer ! à la cour ! un amour véritable, profond ! cela peut-il se croire ? »¹⁷⁸

La remarque ironise peut-être sur la simplicité de la duchesse qui lui fait n'écouter que son cœur mais les adjectifs mélioratifs employés tendent aussi à opposer un contre-exemple au discours de la reine sur l'impératif de sacrifier ses sentiments à son rang.

La suite du roman achève de jeter le doute sur l'action de cette initiatrice. Au chapitre XXIV, elle envoie en effet une lettre à Cinq-Mars, insinuant que Marie, qu'elle présente comme sa « bien-aimée fille adoptive », serait prête à accepter le trône de Pologne si elle était libérée de ses anciens engagements ; c'est alors que le héros décide de mourir et abandonne la conjuration¹⁷⁹. Ayant échoué à détourner la princesse de son amour, Anne d'Autriche agit donc seule, secrètement et de façon peu honnête. Sa protection se mue ainsi nettement en manipulation ; non contente de conseiller Marie et de guider ses choix, elle prend finalement une initiative cruciale, par laquelle elle décide elle-même du sort des deux jeunes gens. C'est pourquoi l'on peut lire dans le dernier chapitre : « La reine considérait son propre ouvrage dans Marie [...], elle n'avait pas quitté un seul instant la jeune princesse, et avait donné tous ses soins à conduire son esprit dans la voie qu'elle avait tracée d'avance »¹⁸⁰. Les verbes employés disent assez clairement l'action de modelage exercée par la reine sur l'héroïne. De plus, le narrateur émet enfin quelques critiques :

le trait le plus prononcé du caractère d'Anne d'Autriche était une invincible obstination dans ses calculs, auxquels elle eût voulu soumettre tous les événements et toutes les passions avec une exactitude géométrique, et c'est sans doute à cet esprit positif et sans mobilité que l'on doit attribuer tous les malheurs de sa régence.¹⁸¹

À l'évidence, la rigidité exposée ici jusque dans ses conséquences politiques n'est pas considérée favorablement. Comme à son habitude, Vigny finit de plus par prêter au personnage lui-même le soupçon des torts que le récit a déjà largement suggérés :

En envisageant son action dans ses rapports avec le bonheur de la France, elle s'applaudissait d'avoir étouffé ainsi tout à coup le germe d'une guerre civile qui eût ébranlé l'État jusque dans ses fondements ; mais, lorsqu'elle s'approchait de sa jeune amie et considérait cet être charmant qu'elle brisait dans sa fleur, et qu'un vieillard sur un trône ne dédommagerait pas de la perte qu'elle avait faite pour toujours ; quand elle songeait à l'entier dévouement, à cette totale abnégation de soi-même qu'elle venait de voir dans un jeune homme de vingt-deux ans, d'un si grand caractère et presque maître du royaume, elle plaignait Marie, et admirait du fond de l'âme l'homme qu'elle avait si mal jugé.¹⁸²

Si la reine n'est que partagée quant aux conséquences de son action, elle reconnaît clairement son erreur au sujet de Cinq-Mars, révélant ce que ses leçons avaient de douteux malgré leur extrême assurance. Son ambivalence apparaît encore dans sa manière de confirmer indirectement le décès du héros, en mettant en avant ses conséquences : « "Hélas ! oui, mon enfant", lui dit Anne d'Autriche, "ma pauvre enfant, vous êtes reine de Pologne." »¹⁸³

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 274.

¹⁷⁹ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 278-279.

¹⁸⁰ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 327.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 331.

L'accession de Marie au trône de Pologne se faisant au prix de la mort de Cinq-Mars, Anne se trouve à déplorer ce qu'elle a pourtant largement contribué à faire advenir ; elle apparaît ainsi comme une figure maternelle ambiguë, à la fois bienveillante et mortifère.

B) SERMONS

Si les discours didactiques, dans *Cinq-Mars*, semblent largement manipulateurs, ce n'est pas seulement dû à la personnalité des initiateurs mais à l'ambition même d'imposer à toute force des idées érigées en vérité. C'est pourquoi, de façon générale, les sermons suscitent la méfiance dans les œuvres de Vigny. Ainsi, outre le difficile rapprochement des religions, la scène de *L'Alméh* où le missionnaire pense célébrer un mariage qui n'aura en fait pas lieu illustre, pour Sarga Moussa, « l'échec d'un prosélytisme naïf »¹⁸⁴. Avant de constater que « l'épouse ne paraissait pas »¹⁸⁵, Servus Dei prononce en effet un sermon que le narrateur ne présente pas sans distance : au lieu de le donner à entendre, il en rend compte sous la forme d'un résumé dont maintes formules semblent critiques. Le mélange de la Bible et du Coran apparaît ainsi comme un « système de politesse envers Mahomet »¹⁸⁶, ce qui suggère une démarche essentiellement stratégique, sans fondements théologiques solides. Les thèses du prédicateur sont du reste simplistes : « il leur démontrait non moins clairement que Mahomet avait toujours été un bon chrétien »¹⁸⁷. L'idée d'une démonstration limpide ne s'applique qu'ironiquement au raccourci hasardeux de la conclusion. Le choix d'un discours raconté permet en outre de signaler le manque de scrupule de l'orateur, qui tronque ses citations comme bon lui semble :

il prit [...] pour texte de second point, le verset du Coran, tiré du chapitre des Femmes, écrit à Médine : « Ô peuple ! craignez votre Seigneur, qui a créé l'épouse de l'homme de sa côte. Épousez celle qui vous agréera. » Le bon père jésuite eut soin de supprimer la suite qui porte : « Ou bien les esclaves que vous aurez achetées. »¹⁸⁸

L'on voit une fois de plus que le prédicateur ne cherche pas tant à instruire qu'à convertir. C'est pourquoi il n'est guère étonnant qu'il considère la relique qui lui est dérobée pendant la cérémonie comme « un de ses moyens de conviction les plus efficaces »¹⁸⁹ : il n'en appelle guère à la raison mais tâche de frapper les esprits. Ce vol en témoigne, avant même que les Bédouins n'amènent une cavale à la place d'une épouse : le prône est un échec. Cette réaction du « néophyte » donnant au missionnaire « le plus d'espérance »¹⁹⁰ le montre également :

¹⁸⁴ Sarga Moussa, « Un détournement littéraire de la description : *L'Alméh* de Vigny », in Patrice Bret (dir.), *L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières, 1798-1801*, Cachan, Technique et documentation, 1999, p. 368. Voir notre chapitre 1, p. 60.

¹⁸⁵ *L'Alméh*, chapitre IV, p. 485.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 484.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.* Voir *Le Coran*, sourate IV, 1, 3, trad. Malek Chebel, Paris, Fayard, « Le Livre de poche », 2009.

¹⁸⁹ *L'Alméh*, chapitre IV, p. 485.

¹⁹⁰ *Ibid.*, chapitre III, p. 476.

Lorsque le discours fut fini, [Souleyman] étendit les bras et cria en se levant : « *Allah ! el Allah ! Mahomet e rasoul Allah !* (Dieu est Dieu ! Mahomet est son prophète). » Conclusion du sermon à laquelle le père ne parut pas s'attendre.¹⁹¹

Les musulmans sont-ils confortés dans leur foi par un sermon citant le Coran ou refusent-ils une instrumentalisation grossière ? Toujours est-il qu'on peut incriminer les méthodes du jésuite pour expliquer qu'il ne suscite pas de conversions.

Dans *Cinq-Mars*, en revanche, Urbain Grandier est un prédicateur à succès, dont l'abbé Quillet parle avec émotion :

L'éloquence de Grandier et sa beauté angélique ont souvent exalté des femmes qui venaient de loin pour l'entendre parler ; j'en ai vu s'évanouir durant ses sermons ; d'autres s'écrier que c'était un ange, toucher ses vêtements et baiser ses mains lorsqu'il descendait de la chaire. Il est certain que, si ce n'est sa beauté, rien n'égalait la sublimité de ses discours, toujours inspirés : le miel pur des Évangiles s'unissait, sur ses lèvres, à la flamme étincelante des prophéties, et l'on sentait au son de sa voix un cœur tout plein d'une sainte pitié pour les maux de l'homme, et tout gonflé de larmes prêtes à couler sur nous. »

Le bon prêtre s'interrompt, parce que lui-même avait des pleurs dans la voix et dans les yeux¹⁹².

À deux reprises, la beauté de l'homme est liée à celle de ses prêches, ce qui suggère un charme profane inattendu. Surtout, l'orateur suscite des réactions affectives qu'on peut juger excessives ; l'abbé lui-même semble extrêmement touché par la seule remémoration à laquelle il se livre. Le sermon apparaît ainsi comme un exercice de séduction équivoque, propre à aliéner l'auditoire.

Dans cette perspective, il est intéressant que le personnage de Picard, dans *La Maréchale d'Ancre*, valorisé comme un homme réfléchi, soit présenté de la sorte : « Superstitieux par éducation, mais se méfiant un peu de son penchant à croire les bruits merveilleux. »¹⁹³ Outre que cette indication invite d'emblée à entendre avec précaution les discours qui seront tenus sur la destinée tout au long de la pièce, elle suggère que l'« éducation » peut équivaloir à un conditionnement duquel il est souhaitable de se déprendre, de même que les discours pieux, possiblement trompeurs, n'appellent pas une vénération inconditionnelle. Cette réticence vis-à-vis de tout propos assimilable à un sermon, Vigny la fait sentir jusque dans son adaptation du *Marchand de Venise* de Shakespeare, à laquelle il travaille en 1829-1830. Le dramaturge anglais imagine avec Shylock un personnage qui exploite volontiers la Bible dans ses discours, à tel point qu'Antonio commente :

Voyez comme le diable use des livres saints
Et fait servir leur texte à ses mauvais desseins.¹⁹⁴

À l'acte I, l'usurier justifie en effet de chercher à s'enrichir en renvoyant à la ruse de Jacob, dans la Genèse, pour emporter une grande partie du troupeau de son oncle Laban¹⁹⁵. Cette

¹⁹¹ *Ibid.*, chapitre IV, p. 485.

¹⁹² *Cinq-Mars*, chapitre III, p. 46-47.

¹⁹³ *La Maréchale d'Ancre*, « Caractères », p. 628.

¹⁹⁴ *Le Marchand de Venise*, I, 5, v. 203-204, Œuvres complètes, t. I, p. 562. Voir W. Shakespeare, *Le Marchand de Venise* [1596-1598], I, 3, v. 92-94, trad. Jean Grosjean, Paris, Garnier-Flammarion, 1994, p. 76.

¹⁹⁵ Genèse, XXX-XXXI.

tendance à parler comme un prédicateur pour défendre ses intérêts est quelque peu accentuée par la traduction de Vigny, qui prête à Shylock un vers « particulièrement bien frappé »¹⁹⁶ pour conclure son évocation :

Toujours un gain honnête est béni du Seigneur.¹⁹⁷

Chez Shakespeare, le personnage se défend plus simplement :

And thrift is blessing if men steal it not.¹⁹⁸

Dans l'adaptation, c'est une véritable maxime qui est énoncée. De même, dans la scène où Portia se plaint de son sort et n'accepte pas la contradiction de Nerissa, Vigny accentue la critique que la riche héritière fait des sermons. Alors qu'originellement, celle-ci se contente d'ironiser :

Good sentences, and well pronounced¹⁹⁹,

le dramaturge français lui fait dire :

Mon Dieu ! qu'il est aisé de dire une sentence,
Et de se relever par des airs d'importance,
De fatiguer les gens par de fausses pitiés,
Ou de les égayer en leur disant : Riez !
Quand on ne peut changer le fond d'un caractère,
On ferait beaucoup mieux, Nerissa, de se taire
Que de dire au hasard et d'aller trop avant
Sur des afflictions qu'on ignore souvent.²⁰⁰

On reconnaît bien l'aversion de Vigny pour toute forme de suffisance dans ce développement, ajouté alors même que dans la pièce anglaise, Portia précise ensuite ses griefs contre son amie, critiquant les conseils abstraits difficilement applicables. Comme on peut s'y attendre au regard de ce qui précède, la traduction de cette réplique fait entendre un mépris tout particulier pour les prônes. Vigny ne remanie en fait que les deux phrases qu'y consacre plus précisément Portia et leur prête des accents plus durs :

[...] Je pourrais aussi sermonner vingt personnes,
Et raisonner en l'air ainsi que tu raisones,
Bien plus facilement que je n'accomplirais
Le quart des beaux conseils que je débiterais.
Un bon prédicateur va plus loin que la forme,
Écoute son sermon lui-même, et s'y conforme,
Si celui que tu fais à tous les maux suffit,
Redis-le toute seule, et fais-en ton profit.²⁰¹

¹⁹⁶ A. Jarry, note 2, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1425.

¹⁹⁷ *Le Marchand de Venise*, *op.cit.*, I, 5, v. 196, p. 562.

¹⁹⁸ W. Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, *op.cit.*, I, 3, v. 85, p. 76. Jean Grosjean traduit ainsi : « Gain, c'est bénédiction quand il n'y a pas vol. » (p. 77).

¹⁹⁹ *Ibid.*, I, 2, v. 9, p. 58. Jean Grosjean traduit : « Belles maximes et bien dites. » (p. 59).

²⁰⁰ *Le Marchand de Venise*, *op.cit.*, II, 1, v. 335-342, p. 570.

²⁰¹ *Ibid.*, v. 343-350, p. 570-571. Ces vers correspondent au passage suivant chez Shakespeare : « It is a good divine that follows his own instructions. I can easier teach twenty what were good to be done, than be one of the twenty to follow mine own teaching... » (*Le Marchand de Venise*, *op.cit.*, I, 2, p. 58). Jean Grosjean traduit plus précisément : « C'est un bon prêtre, celui qui observe ses sermons. Je saurais mieux enseigner à vingt personnes ce qu'il faut faire que d'être une de ces vingt qui suivent mon enseignement... » (p. 59).

La coordination assimile assez brutalement l'action de « sermonner » à celle de « raisonner en l'air » ; la connotation péjorative du verbe *débit* confirme ce mépris. Le dernier vers rabroue à nouveau Nerissa sans ménagement.

C) LIVRES

Dans la première scène de *Quitte pour la peur*, les sermons de Bossuet ne sont pas traités avec plus de respect, parce qu'ils ennuiant. Souhaitant que Rosette lui fasse la lecture, la duchesse dédaigne de choisir entre *Estelle* de Florian et les *Oraisons célèbres* de l'évêque de Meaux, n'établissant pas de hiérarchie entre profane et sacré. De manière comique, la femme de chambre passe ensuite d'un texte à l'autre « sans s'en douter »²⁰², accentuant un nivellement qu'achèvent d'illustrer les livres prêtés à l'héroïne par son confesseur et son amant²⁰³. La confusion de la scène d'ouverture vient de ce que la conversation des deux femmes interrompt sans cesse la lecture ; en plus de l'interversion des ouvrages, la lecture de Bossuet n'est pas suivie, de sorte qu'elle devient quasiment dépourvue de sens. La duchesse ne cherche du reste pas à en tirer d'autre profit qu'un peu de distraction. Les œuvres semblent tout au plus alimenter une rêverie qui leur est largement étrangère puisque la discussion porte sur le chevalier. Alors que le premier extrait, tiré du récit de Florian, évoque des bleuets offerts à Estelle pour qu'elle en orne ses cheveux, la duchesse pense aux recommandations vestimentaires de son amant. La citation de Bossuet – « vous vivrez éternellement dans ma mémoire »²⁰⁴ – semble rappeler à nouveau le souvenir du jeune homme, que sa maîtresse s'impatiente de voir arriver. Significativement, les dernières expressions de l'orateur que cite Rosette sont : « les restes d'une voix qui tombe » et « une ardeur qui s'éteint »²⁰⁵. Après quoi la femme de chambre déplore : « Ah ! les bergers et les troupeaux, ce n'est pas bien amusant... »²⁰⁶, confirmant qu'elle n'a pas fait de différence entre les personnages du roman pastoral et les images religieuses de l'oraison, y cherchant un même divertissement. Puis elle « jette les livres »²⁰⁷ de façon particulièrement désinvolte. Au seuil de cette pièce à la fois légère (dans sa forme) et sérieuse (dans les questions qu'elle soulève), Vigny suggère donc l'impossibilité d'une prédication dans une époque qui n'est plus disposée à écouter des leçons, mais davantage à se laisser émouvoir par un roman comme *La Nouvelle Héloïse*, auquel la duchesse renvoie avec émotion à la scène 11²⁰⁸. De même, le duc repousse l'idée d'un exposé didactique pour expliquer l'évolution de la société des Lumières : « Voulez-vous que je fasse du pédantisme avec vous ? Faut-il que je m'embarque avec vous dans les phrases ? »²⁰⁹

²⁰² *Quitte pour la peur*, scène 1, p. 724.

²⁰³ Voir chapitre 3, p. 166.

²⁰⁴ *Quitte pour la peur*, scène 1, p. 724.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 724-725.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 725.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, scène 11, p. 736.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 743.

Le tort de Saint-Just, en revanche, est de s'être laissé prendre à l'évidence des formules fortes mettant en valeur des principes potentiellement dangereux sans souci de leurs applications concrètes. Au chapitre XXXI de *Stello*, le Docteur noir compile ainsi quelques citations de Tite-Live, Racine, Joseph de Maistre ou Horace pour dénoncer à la fois la responsabilité des auteurs de telles expressions et le manque de recul d'un lecteur puéril :

il aura tant lu dans de beaux livres : *juste sévérité ; salubre massacre ; et : de vos plus chers parents saintement homicides*, et : *périssent l'univers plutôt qu'un principe !* et surtout : *la vertu expiatoire de l'effusion du sang ;* idée monstrueuse, fille de la crainte, que, ma foi ! il croit en lui et tout en répétant à lui-même : *Justum et tenacem propositi virum*, il arrive à l'impassibilité des douleurs d'autrui, il prend cette impassibilité pour grandeur et courage, et... il exécute.²¹⁰

La dernière citation est déjà présente au chapitre XIII de *Cinq-Mars*, où le héros l'utilise pour justifier sa détermination à comploter contre Richelieu²¹¹. L'auteur n'y développe cependant pas la même critique que dans *Stello*, où le Docteur noir présente explicitement l'ami de Robespierre comme un enfant :

Saint-Just, qui était au fond assez naïf et tout d'une pièce comme un écolier non dégrossi [...] se mit à parler de lui-même avec une satisfaction sans bornes et une innocence qui m'affligeait pour lui²¹².

Vigny utilise une image similaire quand il vante l'indépendance et la lucidité des auteurs comme Anthony Deschamps dans sa « Lettre parisienne » :

ils voient [...] quelle liberté invente cet admirateur imberbe de Saint-Just et de Robespierre, qui laisse couler des paroles de sang d'une lèvre toute fraîche encore du lait maternel, et qui ferait en riant le sacrifice de quelques millions de modérés, comme hier il faisait celui des mouches de son papier d'école.²¹³

Le texte dénonce plus généralement les jeunes écrivains qui se dispensent d'observation et de réflexion, ne composant leurs œuvres qu'à partir de leurs lectures. L'auteur écrit avec une grande condescendance : « L'espèce dominante dans le Paris d'aujourd'hui, c'est l'écolier. [...] C'est une grande calamité ; mais cela passera quand ils seront grands. »²¹⁴

La figure de l'écolier est récurrente dans *Servitude et grandeur militaires*, quoique de manière inégalement explicite. Exposant son ancienne acceptation de l'idée d'obéissance passive, le narrateur souligne sa jeunesse d'alors et indique la source livresque de cette pensée de la soumission :

J'étais fort enfant alors, et j'éprouvai peu à peu que ce sentiment allégeait ma conscience ; il me sembla voir dans chaque général en chef une sorte de Moïse, qui devait seul rendre ses terribles comptes à Dieu, après avoir dit aux fils de Lévi : « Passez et repassez au travers du camp ; que chacun tue son frère, son fils, son ami et celui qui lui est le plus proche. » Et il y eut vingt-trois mille hommes de tués, dit l'Exode (c. XXXII, v. 27). Car je savais la Bible par

²¹⁰ *Stello*, chapitre XXXI, p. 614 ; voir A. Bouvet, note 1, p. 1522.

²¹¹ *Cinq-Mars*, chapitre XIII, p. 153 ; voir A. Bouvet, note 2, p. 1359 : « Horace, *Odes*, livre III, ode III : "L'homme juste et ferme en sa résolution [rien ne peut l'ébranler]" (trad. Villeneuve). »

²¹² *Stello*, chapitre XXXIV, p. 626.

²¹³ « Lettre parisienne », *Mélanges, Œuvres complètes*, t. II, p. 1225.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 1224.

cœur, et ce livre et moi étions tellement inséparables que dans les plus longues marches il me suivait toujours. On voit quelle fut la première consolation qu'il me donna.²¹⁵

Outre que Vigny manifeste à nouveau son don de repérer dans la Bible les épisodes les plus choquants, la façon même dont il fait référence au passage de l'Exode où le personnage éminemment sacré de Moïse ordonne un massacre terrible, reproduit et dénonce un attachement naïf à un texte inlassablement parcouru. Si les paroles du chef des Hébreux s'intègrent naturellement au propos initial, la mention du dénouement sanglant paraît plaquée, comme si la citation d'un passage appelait la récitation de la suite. L'insertion des références de l'épisode dans le corps du récit renforce cette impression d'automatisme et d'exactitude stérile. L'évocation finale d'une « consolation » achève de colorer cette remémoration d'ironie, l'exemple choisi semblant plus propre à interroger la conscience qu'à l'inviter à la résignation, du moins dans la perspective critique qui est habituellement celle de Vigny face aux textes justifiant le meurtre. L'impératif « On voit » pourrait alors inviter le lecteur à combler le manque de clairvoyance du jeune personnage. Dans la troisième nouvelle, c'est Renaud qui rapporte la façon dont des textes étudiés dans l'enfance conditionnent l'appréhension de la vie, au détriment d'une approche lucide et réfléchie. Pour expliquer comment il envia la gloire des combats, le personnage confie : « Le tableau était homérique [...] et bon à prendre des écoliers par l'étourdissement des actions multipliées. »²¹⁶ Il manifeste aussi une distance critique vis-à-vis de son imprégnation par des modèles antiques quand il commente la cuistrerie d'une de ses répliques à l'amiral Collingwood :

« Milord, lui dis-je, le sentiment humiliant de la captivité absorbe plus que vous ne pouvez croire. » Et je me souviens que je crus prendre, en disant cela, un air de dignité et une contenance de Régulus, propres à lui donner un grand respect pour moi.²¹⁷

Ce passage dénonce aussi la vanité des écoliers, imbus d'un savoir pourtant bien pauvre aux yeux de Vigny. Le narrateur principal rabaisse cette prétention dès le début de l'ouvrage, dépréciant

une jeunesse plus instruite qu[e les vieux soldats expérimentés], envoyée sans cesse par les écoles militaires, et arrivant toute bardée de chiffres, avec une assurance de lauréat que le silence seul pouvait tenir en bride.

Je n'ai jamais aimé l'espèce des jeunes officiers, même lorsque j'en faisais partie. Un secret instinct de la vérité m'avertissait qu'en toute chose la théorie n'est rien auprès de la pratique, et le grave et silencieux sourire des vieux capitaines me tenait en garde contre cette pauvre science qui s'apprend en quelques jours de lecture.²¹⁸

Le terme de « science » revient de façon ironique quand le personnage avoue au capitaine du Marat son ignorance des vaisseaux en disant : « Je n'en ai vu [...] qu'au Panorama de Paris, et je ne me fie pas beaucoup à la science maritime que j'en ai tirée. »²¹⁹ Si c'est un autre genre de représentation qui est évoqué ici, il semble toujours inférieur à une connaissance directe des choses. Cette abstraction semble le sujet de reproche majeur contre l'enseignement scolaire tout au long de l'ouvrage. Dans l'évocation de sa jeunesse au premier chapitre, le

²¹⁵ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre I, p. 722-723.

²¹⁶ *Ibid.*, III, chapitre VI, p. 789.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 795.

²¹⁸ *Ibid.*, I, chapitre III, p. 694.

²¹⁹ *Ibid.*, I, chapitre V, p. 714.

narrateur ne met pas en évidence le charme de certains récits mais déplore : « la voix mystérieuse des livres ne nous parlait qu'un langage froid et pédantesque. »²²⁰ Au début de la deuxième nouvelle, il évoque une soirée passée avec son camarade Timoléon à discuter « sur l'école Polytechnique, sur sa formation, son utilité, ses défauts, et sur les hommes au teint jaune qu'avait fait pousser ce terroir géométrique. »²²¹ Cette mention d'une mauvaise mine qui semble découler d'une formation purement théorique, négligeant des exercices concrets plus sains, se retrouve dans les mêmes termes quand Renaud, dans le troisième récit, rapporte son désir d'intégrer l'armée napoléonienne : « je travaillai, à en devenir fou ! Je calculai nuit et jour, et je pris l'habit, le savoir et, sur mon visage, la couleur jaune de l'école. »²²² Une critique plus nette s'engage toutefois quand le personnage prend conscience d'avoir manqué d'un père : « je compris tout ce qu'il y avait de factice dans notre éducation barbare et brutale, dans notre besoin insatiable d'action étourdissante »²²³.

D) EXPÉRIENCE

Si l'enseignement livresque est déprécié, dans *Servitude et grandeur militaires* comme dans bien des romans d'apprentissage, l'expérience pratique est en revanche valorisée. Bien sûr, pour un enfant de quatorze ans comme Renaud en vit dans l'armée russe, la guerre constitue une « terrible école »²²⁴. Ce sont plutôt les leçons répétées de l'existence que met en avant le capitaine, confiant : « j'ai reçu trois rudes enseignements dans ma vie, et je vous les raconte après les avoir médités tous les jours. »²²⁵ Il souligne ainsi la structure de son récit, duquel peuvent en effet se détacher trois scènes majeures : l'entrevue de Fontainebleau, dans laquelle Bonaparte apparut sous un jour peu favorable ; la détention auprès de l'amiral Collingwood, qui lui révéla le sens de l'honneur et du devoir ; la mort d'un enfant russe lors d'une opération militaire qui le dégoûta de la guerre. Renaud explicite aussi le fruit qu'il retire de son parcours quand il déclare, avant de commencer son récit : « je sais vivre, et j'ai vécu comme j'en avais pris la résolution (dès que j'ai eu le courage de la prendre), et, en vérité, c'est quelque chose. »²²⁶ Avant de rapporter le « dialogue inconnu » entre le pape et Bonaparte, au chapitre V, il annonce encore :

je me prends en pitié en considérant combien a été lente la courbe que mes idées ont suivie pour revenir à la base la plus solide et la plus simple de la conduite d'un homme. Vous verrez à combien peu elle se réduit ; mais, en vérité, monsieur, je pense que cela suffit à la vie d'un honnête homme, et il m'a fallu bien du temps pour arriver à trouver la source de la véritable grandeur qu'il peut y avoir dans la profession presque barbare des armes.²²⁷

²²⁰ *Ibid.*, I, chapitre I, p. 688.

²²¹ *Ibid.*, II, chapitre II, p. 726.

²²² *Ibid.*, III, chapitre III, p. 772.

²²³ *Ibid.*, III, chapitre VI, p. 796.

²²⁴ *Ibid.*, III, chapitre VIII, p. 810.

²²⁵ *Ibid.*, III, chapitre VI, p. 789.

²²⁶ *Ibid.*, III, chapitre II, p. 769.

²²⁷ *Ibid.*, III, chapitre IV, p. 776.

Il faut attendre le chapitre VIII pour que le personnage éclaire à quelle sagesse il est parvenu. Après avoir rapporté l'ingrat dédain de l'Empereur pour les prisonniers de guerre, il déclare :

Dès ce jour, je commençai à m'estimer intérieurement, à avoir confiance en moi, à sentir mon caractère s'épurer, se former, se compléter, s'affermir. Dès ce jour, je vis clairement que les événements ne sont rien, que l'homme intérieur est tout, je me plaçai bien au-dessus de mes juges. Enfin je sentis ma conscience, je résolus de m'appuyer uniquement sur elle²²⁸.

C'est en fait le culte de l'honneur que semble annoncer ici le capitaine. Pour Jacques-Philippe Saint-Gérard, la nouvelle conte l'« affirmation du moi critique, objectif et responsable »²²⁹. Renaud y insiste lui-même, cet apprentissage fut lent. C'est encore ce que met en évidence son confident, à la fin du chapitre, à travers des formules importantes :

j'avais suivi attentivement, tandis qu'il avait parlé, les transformations lentes de cette âme bonne et simple, toujours repoussée dans ses donations expansives d'elle-même, toujours écrasée par un ascendant invincible, mais parvenue à trouver le repos dans le plus humble et le plus austère devoir. [...] – Chaque vague de la mer ajoute un voile blanchâtre aux beautés d'une perle, chaque flot travaille lentement à la rendre plus parfaite, chaque flocon d'écume qui se balance sur elle lui laisse une teinte mystérieuse à demi dorée, à demi transparente, où l'on peut seulement deviner un rayon intérieur qui part de son cœur ; c'était tout à fait ainsi que s'était formé ce caractère dans de vastes bouleversements et au fond des plus sombres et perpétuelles épreuves.²³⁰

L'image d'un écrasement sans cesse renouvelé mais finalement surmonté dessine la figure d'un Sisyphe vainqueur de son sort, avant que « La Flûte » n'en loue l'effort. Quant à celle de la perle, elle annonce en particulier « La Bouteille à la Mer » et la célébration de l'esprit humain sachant faire face au cours agité des choses, figuré par l'univers maritime. À l'inverse du savoir facile des écoliers, l'ouvrage valorise donc une sagesse patiemment et chèrement acquise. La difficulté de cette formation frappe au chapitre VI, quand Renaud rapporte sa conversation avec Collingwood, qui lui fit sentir à quels sacrifices consent un soldat en s'éloignant de sa famille et de sa patrie. Le personnage raconte :

je vis, comme par une révélation soudaine du cœur, qu'il y avait une vie adorable et regrettable dont j'avais été arraché violemment, une vie véritable d'amour paternel, en échange de laquelle on nous faisait une vie fausse, toute composée de haines et de toutes sortes de vanités puérides ; je compris qu'il n'y avait qu'une chose plus belle que la famille et à laquelle on pût saintement s'immoler : c'était l'autre famille, la patrie²³¹.

La présence répétée de verbes de connaissance et le dénigrement d'une erreur passée justifient l'idée d'une « révélation ». La page suivante met de plus en évidence un tournant décisif :

les révolutions qui s'accomplissent dans notre âme dépendent souvent d'une journée, d'une heure, d'une conversation mémorable et imprévue qui nous ébranle et jette en nous comme des germes tout nouveaux qui croissent lentement, dont le reste de nos actions est seulement la conséquence et le naturel développement.²³²

Mais Renaud montre ensuite comment le discours de l'amiral conduisit le jeune homme qu'il était alors à des extrapolations insensées, avant de formuler, en définitive, un constat d'échec :

²²⁸ *Ibid.*, III, chapitre VIII, p. 806-807.

²²⁹ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion, op.cit.*, p. 225.

²³⁰ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VIII, p. 813.

²³¹ *Ibid.*, III, chapitre VI, p. 796.

²³² *Ibid.*, p. 797.

je m'inventai des biens passionnés qui ne m'attendaient pas en effet ; je m'imaginai une famille et me mis à rêver à des parents que j'avais à peine connus et que je me reprochais de n'avoir pas assez chéris, tandis qu'habituellement à me compter pour rien ils vivaient dans leur froideur et leur égoïsme, parfaitement indifférents à mon existence abandonnée et manquée. Ainsi le bien même tourna au mal en moi ; ainsi le sage conseil que le brave amiral avait cru me donner, il me l'avait apporté tout entouré d'une émotion qui lui était propre et qui parlait plus haut que lui ; sa voix troublée m'avait plus touché que la sagesse de ses paroles [...]. – Il en est ainsi presque toujours de tous les conseils écrits ou parlés. L'expérience seule et le raisonnement qui sort de nos propres réflexions peuvent nous instruire.²³³

Par le jeu de la négation, de l'estimation et de la confrontation, la première partie de l'extrait met en évidence un décalage entre la réalité et les illusions du personnage, du reste clairement marquées par les verbes introducteurs. Les conclusions ensuite énoncées dévoilent le piège de cet épisode qui fait d'abord croire à une « révélation », en rapportant sans précaution les sentiments passés du personnage, avant de mettre en évidence de nouvelles failles, l'erreur succédant à l'ignorance. On notera tout de même que, pour le lecteur attentif, l'idée de « saintement s'immoler », formulée à la page précédente, pouvait déjà laisser suspecter une exaltation aveugle. Il n'empêche que ce schéma déceptif, laissant espérer des progrès finalement dérisoires, est récurrent dans la nouvelle, pour marquer la difficulté de l'apprentissage du héros, l'impossibilité d'une formation facile et rapide.

La dernière remarque de Renaud précise en outre la nécessité d'une authentique expérience, l'inefficacité des leçons livresques caractérisant en fait « tous les conseils » reçus de l'extérieur, alors qu'une véritable sagesse, pour le personnage, doit être le fruit d'une construction individuelle. À la fin du chapitre VI, le capitaine relate ainsi une scène qu'on peut assimiler à une épreuve qualifiante, avant même l'épisode décisif de la mort de l'enfant russe. Il s'agit du moment où il fut tenté de s'évader, ce qu'un prisonnier « sur parole »²³⁴ ne peut faire sans se déshonorer :

Je me donnais de spécieux motifs et je m'étourdissais sur leur fausseté ; il se livrait en moi un combat violent ; mais, tandis que mon âme se tordait et se roulait sur elle-même, mon corps, comme s'il eût été arbitre entre l'ambition et l'honneur, suivait, à lui tout seul, le chemin de la fuite. J'avais fait, sans m'en apercevoir moi-même, un paquet de mes hardes, et j'allais me rendre, de la maison de Gibraltar où nous étions, à celle du rendez-vous, lorsque tout à coup je m'arrêtai, et je sentis que cela était impossible.²³⁵

À l'incapacité de regarder la vérité en face s'ajoute celle de contrôler ses propres mouvements. Malgré tout, une sorte d'instinct empêche le jeune homme de céder à l'erreur et à ses désirs. Il semble ensuite fortifié d'avoir résisté à la tentation, comme en témoigne la conclusion du chapitre :

J'avais appris, à [l']école [de Collingwood], tout ce que les exils de la guerre peuvent faire souffrir et tout ce que le sentiment du devoir peut dompter dans une grande âme ; bien pénétré de cet exemple et devenu plus grave par mes souffrances et le spectacle des siennes, je vins à Paris me présenter, avec l'expérience de ma prison, au maître tout-puissant que j'avais quitté.²³⁶

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*, III, chapitre VII, p. 806.

²³⁵ *Ibid.*, III, chapitre VI, p. 802.

²³⁶ *Ibid.*, p. 804.

Le terme d'*école* est important : il met en évidence la source d'une authentique éducation, que le personnage place à nouveau dans « l'expérience », présentée comme l'observation de modèles concrets et la confrontation directe aux épreuves de la vie, dans la droite ligne du XVIII^e siècle empiriste. Renaud ne dit pas ici le besoin d'y adjoindre la méditation mais il l'a déjà souligné auparavant. Ajoutons aux passages précédemment cités cette phrase opérant une transition entre les deux premières grandes leçons de la vie du personnage : « Je venais d'apprendre à mesurer le capitaine, il me fallait sonder la guerre. »²³⁷ Le vocabulaire employé rappelle celui du Docteur noir, louant l'analyse à la fin du chapitre XXXII de *Stello*²³⁸. Le capitaine fait ainsi des choses qu'il a pu voir et vivre les aliments d'une vaste réflexion. Renaud peut aussi souligner la nécessité d'ajouter la méditation à l'expérience quand il décrit l'amiral anglais : « Cet homme qui, depuis quarante ans, ne connaissait que la guerre et la mer, ne cessait jamais de s'appliquer à leur étude comme à une science inépuisable. »²³⁹ L'insistance sur la durée de ce travail le distingue bien sûr de l'étude à laquelle se livrerait un écolier. Citons aussi la lettre du père du héros qui, au chapitre IV, avertit contre « *un grand besoin d'action et une grande paresse de réflexion.* »²⁴⁰ Stirling Haig remarque de plus l'importance, dans cette nouvelle, des lieux clos comme l'alcôve d'où Renaud observe Bonaparte et Pie VII, ou la prison que constitue le navire anglais : il y voit des espaces d'élaboration de la conscience²⁴¹. Ajoutons que dès le troisième chapitre de l'ouvrage, le narrateur principal loue chez les vieux soldats un « mâle caractère, forgé dans de continuelles adversités et dans les doutes d'une position fautive et mauvaise. »²⁴² Le terme de *doute* implique un questionnement qui, accompagnant les épreuves de la vie, conduit à une vigoureuse construction de soi, suggérée par le participe *forgé*. Si l'auteur de *Servitude et grandeur militaires* réitère l'idée d'une impossibilité de l'enseignement, comme le relève encore Stirling Haig²⁴³, on ne peut donc en faire la thèse de l'ouvrage, qui oppose à la vanité des leçons abstraites la possibilité d'une école de la vie et de la méditation.

Cette alliance de l'expérience et de la réflexion est également fondamentale dans « La Mort du Loup ». La question de l'éducation y apparaît explicitement à deux reprises. Outre l'exigence d'une âme « studieuse et pensive » pour parvenir à la « Stoïque fierté »²⁴⁴ de l'animal, les vers 67-69 évoquant la retraite de la louve et de ses petits montrent l'importance de transmettre des valeurs essentielles :

Mais son devoir était de les sauver, afin
De pouvoir leur apprendre à bien souffrir la faim,
À ne jamais entrer dans le pacte des villes²⁴⁵.

²³⁷ *Ibid.*, p. 789.

²³⁸ *Stello*, chapitre XXXII, p. 618.

²³⁹ *Ibid.*, III, chapitre VI, p. 798.

²⁴⁰ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre IV, p. 774.

²⁴¹ Stirling Haig, « Conscience and Antimilitarism in Vigny's *Servitude et grandeur militaires* », *Publications of the Modern Language Association of America*, janvier 1974, p. 54

²⁴² *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre III, p. 695.

²⁴³ S. Haig, « Conscience and Antimilitarism [...] », *op.cit.*, p. 53.

²⁴⁴ « La Mort du loup », v. 82 et 83, *Les Destinées*, p. 145.

²⁴⁵ *Ibid.*, v. 67-69, p. 144.

Surtout, le poème est l'histoire d'un apprentissage du narrateur. À la vue des loups, dans la première section, celui-ci se distingue significativement du groupe de chasseurs dans lequel l'incluait précédemment le pronom *nous* :

Trois s'arrêtent, et moi, cherchant ce qu'ils voyaient,
J'aperçois tout à coup deux yeux qui flamboyaient,
Et je vois au-delà quelques formes légères²⁴⁶...

S'expriment sans doute là les prémices d'une sensibilité particulière au sort des animaux traqués. Notons du reste que l'emploi de la première personne, ainsi que celui du présent de l'indicatif, rapprochent la scène du lecteur, amené à être touché à son tour par ce récit qui se donne toutes les apparences d'un témoignage direct, sur le vif. Après l'exécution du loup, la deuxième section rapporte les réflexions du narrateur qui renonce à être acteur de cette traque et laisse partir le reste de la famille. D'abord chasseur, il se métamorphose donc en penseur. La dernière partie du texte se place toujours sous le signe de la méditation ; le poète y tire les leçons que lui a inspirées la dignité du loup au moment de sa mort. Il dégage notamment un précepte général dans un vers resté célèbre :

Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse.²⁴⁷

Le verbe *être* conjugué au présent gnomique, l'article défini à valeur générale, ou encore le balancement de l'antithèse confèrent à cette phrase le caractère d'une sentence. Néanmoins, elle n'est pas assénée abruptement ; elle se justifie naturellement par le retentissement du récit qui précède, de sorte qu'elle ne relève pas d'un didactisme abstrait. De même, la prosopopée finale du loup évite d'ériger le locuteur en maître hautain. Il n'occupe pas non plus la position passive d'un auditeur mais, plus exactement, celle d'un herméneute, lisant le message de l'animal dans son « dernier regard »²⁴⁸. Cette conclusion est ainsi étroitement liée au spectacle décrit dans la première section, dont le dernier vers inspire celui qui referme l'ensemble du poème :

Refermant ses grands yeux, meurt, sans jeter un cri.
[...]
Puis après, comme moi, Souffre et meurs sans parler.²⁴⁹

Dans les deux alexandrins, le verbe *mourir* est accentué et suivi d'une tournure privative qui exprime le silence. D'abord conjugué à l'indicatif présent, il l'est ensuite à l'impératif : l'observation conduit à la prescription ; la réalité devient exemplaire, ainsi que le marque aussi l'adverbe *comme*. Enfin, la mention du silence coïncide parfaitement avec la fin de la section ou du texte lui-même, donnant l'impression que cette leçon, ancrée dans le réel, est immédiatement suivie de sa mise en pratique.

²⁴⁶ *Ibid.*, v. 27-29, p. 143.

²⁴⁷ *Ibid.*, v. 78, p. 145.

²⁴⁸ *Ibid.*, v. 80.

²⁴⁹ *Ibid.*, v. 60 et 88, p. 145.

E) RÉCITS

Par le biais de la prosopopée de l'animal abattu, la conclusion de « La Mort du Loup » représente à la fois la construction individuelle d'une sagesse, au terme d'une expérience et d'une méditation, et sa transmission du mourant au vivant. Dans *La Canne de jonc*, Renaud ne repousse pas entièrement cette dernière possibilité. S'il insiste sur l'inutilité des conseils, il semble aussi tenté, dans son récit, de communiquer ce qu'il a appris au cours de son existence. C'est notamment ce qui ressort de cette évocation de Collingwood, au chapitre VI :

La vue de ce vrai citoyen dévoué, non comme je l'avais été, à un homme, mais à la patrie et au devoir, me fut une heureuse rencontre, car j'appris, à cette école sévère, quelle est la véritable grandeur que nous devons désormais chercher dans les armes, et combien, lorsqu'elle est ainsi comprise, elle élève notre profession au-dessus de toutes les autres, et peut laisser digne d'admiration la mémoire de quelques-uns de nous, quel que soit l'avenir de la guerre et des armées.²⁵⁰

À nouveau, le terme *école* est employé pour valoriser les enseignements tirés de l'observation. Mais parallèlement, le personnage formule ces derniers au présent de vérité générale, en employant la quatrième personne et un verbe prescriptif (*devoir*), comme si son témoignage pouvait être profitable à celui qui l'écoute. De même, les deux premiers récits enchâssés de *Servitude et grandeur militaires* sont introduits comme des leçons d'un père à un fils. Le soldat rencontré sur la « grande route d'Artois et de Flandre »²⁵¹ commence son histoire ainsi : « Vous saurez d'abord, mon enfant, que je suis né à Brest »²⁵². Le vieil adjudant de *La Veillée de Vincennes* déclare semblablement, à l'orée de cette seconde nouvelle : « Vous saurez, mon lieutenant, que j'ai été élevé au village de Montreuil »²⁵³. De telles formules tendent à mettre en évidence une instruction du destinataire des histoires.

C'est du reste ce que révèle la construction de l'ensemble de l'ouvrage. Avant chaque récit enchâssé, le narrateur est mis en scène à des époques éloignées puis plus récentes de sa vie. D'abord jeune soldat, au moment des Cent jours, dans le premier livre, il a quitté l'armée dans le troisième, dont l'action est située en 1830. On voit surtout qu'il a perdu sa naïveté, commentée au début du deuxième livre quand est rapporté son acquiescement au concept d'obéissance passive. Les réflexions développées dans les chapitres discursifs témoignent au contraire d'une maturité d'esprit. De plus, l'existence même de l'œuvre peut marquer le dépassement constructif des souffrances de la vie de garnison, finalement considérée comme l'occasion d'un apprentissage. C'est ce que met en évidence le premier chapitre du volume, où le narrateur affirme la légitimité de son entreprise :

j'ai droit de parler des mâles coutumes de l'armée, où les fatigues et les ennuis ne me furent point épargnés, et qui trempèrent mon âme dans une patience à toute épreuve, en lui faisant rejeter ses forces dans le recueillement solitaire et l'étude. [...] C'eût été là assurément

²⁵⁰ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VI, p. 799.

²⁵¹ *Ibid.*, I, chapitre IV, p. 696.

²⁵² *Ibid.*, I, chapitre V, p. 701.

²⁵³ *Ibid.*, II, chapitre V, p. 736.

quatorze ans de perdus, si je n'y eusse exercé une observation attentive et persévérante, qui faisait son profit de tout pour l'avenir.²⁵⁴

Au chapitre III, il réaffirme l'exigence de connaître les questions dont on traite, en écrivant à propos de l'abnégation : « Il faut l'avoir portée longtemps pour en savoir la grandeur et le poids. »²⁵⁵ Vigny – que maints éléments invitent à identifier au narrateur de *Servitude et grandeur militaires*²⁵⁶ – souligne aussi, dans un carnet intime en 1863, que ses romans sont toujours liés à une expérience personnelle :

Étant né gentilhomme, j'ai fait l'oraison funèbre de la noblesse [...].

Étant poète, j'ai montré l'ombrage qu'a du poète tout plaideur d'affaires publiques et le vulgaire des salons et du peuple.

Officier, j'ai peint ce que j'ai vu : le gladiateur, sacrifié aux fantaisies politiques du peuple ou du souverain.²⁵⁷

Certes, toutes ces déclarations ne mettent en lumière que les enseignements de la souffrance, de l'observation et de la médiation. Mais après la première nouvelle, le narrateur montre aussi comment l'histoire recueillie après du soldat le marqua de façon décisive :

Je me souviens encore de la consternation que cette histoire jeta dans mon âme ; ce fut peut-être là le principe de ma lente guérison pour cette maladie de l'enthousiasme militaire. Je me sentis tout à coup humilié de courir des chances de crime, et de me trouver à la main un sabre d'esclave au lieu d'une épée de chevalier.²⁵⁸

L'opposition finale exprime comment les souvenirs du « pauvre chef de bataillon »²⁵⁹ ont permis de renverser quelques représentations fausses qu'avait le jeune soldat de son métier. Le vocabulaire médical rappelle de plus le dispositif des *Consultations du Docteur noir*, dans lesquelles les nouvelles du conteur prétendent guérir les illusions.

Cette mise en évidence de l'influence de la narration suggère que contrairement aux sermons ou aux livres notamment décriés pour leur abstraction, les récits dans lesquels un narrateur rapporte ce qui lui arriva, ce qu'il vit, ce qu'il éprouva et ce qu'il pensa, permettent de partager ces expériences. C'est aussi ce qu'insinue le Docteur noir quand il annonce, avant de mettre en scène les terroristes, au chapitre XX de *Stello* :

Je les ai, je crois, bien connus, comme vous allez voir par les choses que je vous conterai [...]. Il faut qu'un homme voie un peu de tout pour bien savoir la vie vers la fin de la sienne – science bien utile au moment de s'en aller.²⁶⁰

La narration que le personnage s'apprête à faire semble répondre à la nécessité de « voir » pour comprendre la vie, ce verbe étant significativement appliqué à l'auditeur, quoiqu'il

²⁵⁴ *Ibid.*, I, chapitre I, p. 685.

²⁵⁵ *Ibid.*, I, chapitre III, p. 693.

²⁵⁶ Outre que Vigny commence effectivement sa carrière militaire sous la Restauration et que lors des journées de Juillet 1830 il est déjà réformé depuis trois ans (voir A. Jarry, « Contribution à une histoire de la carrière militaire de Vigny », *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier, op.cit.*, p. 15-48), une référence particulièrement précise aux activités littéraires du narrateur, au deuxième chapitre de *La Veillée de Vincennes*, équivaut à affirmer que cette figure recouvre celle de l'auteur : « Et je m'enfermai chez moi pour écrire un poème sur le Masque de fer, poème que j'appelai : *La Prison*. » (*Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre II, p. 729).

²⁵⁷ *Journal*, p. 1390-1391.

²⁵⁸ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre I, p. 721.

²⁵⁹ *Ibid.*, I, chapitre VI, p. 720.

²⁶⁰ *Stello*, chapitre XX, p. 563.

constitue dans ce cas une légère impropriété. Celle-ci révèle en fait que le premier destinataire des récits représente plus largement l'ensemble des lecteurs qui, eux, en prendront connaissance avec leurs yeux. Car montrer comment un récit enchâssé agit sur un personnage revient à souligner l'influence que l'auteur entend exercer sur le lecteur du volume. Dans *Servitude et grandeur militaires*, cette mise en abyme de l'énonciation²⁶¹ enrichit la réflexion sur l'éducation en signifiant le potentiel didactique des récits. C'est peut-être aussi ce que suggère la métaphore employée au début du deuxième livre pour mettre en avant les enseignements de la vie militaire : « Telle qu'elle est, l'armée est un bon livre à ouvrir pour connaître l'humanité ; on y apprend à mettre la main à tout »²⁶². L'image du livre, comme ailleurs celle de l'école, tend certainement à valoriser les leçons de l'expérience au détriment du savoir livresque. Il n'empêche que l'analogie confond les deux domaines plus qu'elle ne les confronte et que le terme *livre* semble ici employé en bonne part, ce qui peut sous-entendre le caractère véritablement instructif de certains ouvrages. Notons du reste la vaste portée de la connaissance célébrée dans ce passage, et que le narrateur entend transmettre au lecteur. La fin de l'introduction générale de l'œuvre manifeste même l'espoir de contribuer au progrès du pays²⁶³. C'est ce qu'insinue le narrateur quand il dénigre :

les traits minutieux de la vie ou du caractère militaire, qui, l'un et l'autre, je ne saurais trop le redire, sont en retard sur l'esprit général et la marche de la nation, et sont, par conséquent, toujours empreints d'une certaine puérité.²⁶⁴

Le dernier terme employé signifie bien la nécessité généralisée de gagner en sagesse et l'espoir d'une large influence du livre.

Si *Servitude et grandeur militaires* souligne donc le potentiel instructif des récits, *Cinq-Mars* en illustre davantage les atouts persuasifs. Ainsi au chapitre III, les recommandations de l'abbé Quillet suscitent l'ennui du héros, « espérant que la partie morale du discours était finie »²⁶⁵. En revanche, le « jeune homme » apparaît « puissamment intéressé »²⁶⁶ par le récit du prêtre révélant les supercheries des juges de Grandier. L'abbé affirme aussi l'importance des leçons de l'observation, qui peuvent s'avérer plus riches qu'un sermon :

je pense qu'il ne vous sera peut-être pas inutile d'avoir passé par ici, quoique ce soit une triste expérience que vous y deviez trouver ; mais elle suppléera à ce que je ne vous ai pas dit autrefois de la perversité des hommes²⁶⁷.

Mais le héros semble en apprendre davantage du témoignage de son maître que des spectacles qui se sont offerts à lui parce qu'il lui en manquait certaines clés. Avant les révélations du prêtre, il croit en effet que les sœurs de Loudun sont « folles »²⁶⁸, non qu'elles feignent d'être

²⁶¹ Voir L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op.cit.*, p. 100 : « l'on entendra par *mise en abyme de l'énonciation* 1) la "présentification" diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception. »

²⁶² *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre I, p. 725.

²⁶³ Voir notre chapitre 4, p. 255.

²⁶⁴ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre III, p. 696.

²⁶⁵ *Cinq-Mars*, chapitre III, p. 43.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 46.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 43-44.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

possédées par le démon. Le récit du vieillard a donc le double mérite d'être intéressant et éclairant ; il offre en quelque sorte le meilleur de l'expérience et de la prédication.

De façon similaire, le peuple s'est laissé abuser par la mise en scène de la possession des religieuses, comme le montre, au chapitre II, le témoignage de la femme rapportant à sa nièce l'ensorcellement des nonnes²⁶⁹. En revanche, les aveux de Jeanne, au chapitre IV²⁷⁰, ne suffisent pas à rétablir la vérité. Au début du chapitre V, une grande partie de la population reste dans l'expectative²⁷¹. Il faut attendre « le récit de ce qui s'était découvert »²⁷², après que Cinq-Mars a vu fumer le crucifix présenté à Grandier, pour que la foule soit convaincue de l'iniquité du procès. On peut en conclure une nouvelle fois à l'efficacité du récit, mais aussi à la difficulté d'éclairer des individus réticents aux enseignements et rapidement attrapés par des manipulations frappantes, sans jugement de leur vérité.

Les récits n'échappent du reste pas complètement aux remises en cause qui frappent, chez Vigny, l'ensemble des méthodes d'apprentissage. De manière significative, d'importantes nuances sont perceptibles dès le premier chapitre de *Servitude et grandeur militaires*, qui peut ainsi sonner comme un avertissement. Le narrateur y évoque les récits de guerre que lui faisait son père durant son enfance. Il en valorise clairement l'intérêt pédagogique : « j'assistais à d'autres temps racontés avec une vérité toute remplie de saines leçons. »²⁷³ En plus du lexique de l'instruction, le verbe *assister* implique une force d'évocation importante, comme si les narrations du père permettaient à son fils d'expérimenter un passé dont il ne fut pourtant pas acteur ni même témoin. C'est ce qu'affirme plus explicitement une autre déclaration : « Par lui, je connais intimement Louis XV et le grand Frédéric ; je n'affirmerais pas que je n'aie pas vécu de leur temps, familier comme je le fus avec eux par tant de récits de la guerre de Sept ans. »²⁷⁴ Un autre éloge introduit cependant une restriction :

Les récits de famille ont cela de bon, qu'ils se gravent plus fortement dans la mémoire que les narrations écrites ; ils sont vivants comme le conteur vénéré, et ils allongent notre vie en arrière, comme l'imagination qui devine peut l'allonger en avant dans l'avenir.²⁷⁵

La distinction entre « récits de famille » et « narrations écrites » pourrait dénier aux chroniques littéraires – consignées pour certaines dans des manuels scolaires – la force d'évocation assignée aux histoires du père. Mais on peut faire l'hypothèse que ce passage valorise l'œuvre dans laquelle il prend place, puisque celle-ci transcrit des témoignages oraux de personnages issus de la grande famille des soldats et qui ne se réduisent pas à une voix indéfinie, une introduction les faisant toujours préalablement connaître au lecteur. En revanche, un risque plus certain se profile dans la célébration des contes paternels :

Je m'étends ici, presque malgré moi, parce que [Frédéric II] fut le premier grand homme dont me fut tracé ainsi, en famille, le portrait d'après nature, et parce que mon admiration pour lui fut le premier symptôme de mon inutile amour des armes, la cause première d'une

²⁶⁹ *Ibid.*, chapitre II, p. 33.

²⁷⁰ *Ibid.*, chapitre IV, p. 55-57.

²⁷¹ *Ibid.*, chapitre V, p. 58.

²⁷² *Ibid.*, p. 65.

²⁷³ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I, p. 687.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 686.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 687.

des plus complètes déceptions de ma vie. Ce portrait est brillant encore, dans ma mémoire, des plus vives couleurs²⁷⁶.

Il semble ici que la force de suggestion des récits puisse être dangereuse car incontrôlable, exerçant une séduction propre à égarer l'auditeur de façon durable.

III/ RÉSULTATS DÉCEVANTS

Du reste, si les œuvres de Vigny n'excluent pas la possibilité d'un apprentissage et d'une transmission, il d'en demeure pas moins que l'échec sanctionne souvent les entreprises d'initiation, à tel point que l'on est amené à se demander si les hommes sont capables d'accéder à la vérité et de la supporter.

A) ÉCHECS

Les figures de maîtres qui échouent à guider la jeunesse sans la perdre n'apparaissent pas systématiquement sous un jour entièrement défavorable. Signe de la difficulté profonde de cette tâche, des personnages plutôt positifs s'y heurtent également. C'est notamment le cas du Quaker, auquel se confient les protagonistes de *Chatterton* et qui les conseille, sans toutefois les aider. Redoutant qu'un amour adultère ne se noue entre le poète et son hôtesse, il sera non seulement incapable de l'empêcher mais va même y contribuer indirectement. Il rejette pourtant vivement cette perspective à la scène 2 de l'acte II, quand une remarque de Chatterton à propos de Kitty Bell et de sa Bible lui fait soupçonner une inclination naissante ; il commente en aparté : « à quoi ose-t-il penser ? J'aime mieux qu'il se noie que de s'attacher à cette branche. »²⁷⁷ De façon quelque peu étonnante, le religieux marque son refus d'une situation intolérable en disant lui préférer une catastrophe, comme s'il ne pouvait envisager que des *scenarii* tragiques. Il ne se montre pas plus utile à la scène suivante, quand John Bell contraint son épouse à offrir un thé au poète. Il prononce encore une réplique « [à] part » : « Il ne faut pas accepter ; c'est par ordre de son mari qu'elle fait cette démarche ; mais cela lui déplait. »²⁷⁸ François Germain propose de comprendre que la didascalie signifie « à voix basse » et que le vieillard s'adresserait « au seul Chatterton »²⁷⁹. Tel qu'il est, le texte fait pourtant sens : il représente le Quaker comme un commentateur impuissant de l'action. Marie-Christine Moreau le compare ainsi au coryphée des tragédies grecques²⁸⁰.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 686.

²⁷⁷ *Chatterton*, II, 2, p. 778.

²⁷⁸ *Ibid.*, II, 3, p. 780.

²⁷⁹ F. Germain, note 1, p. 1496.

²⁸⁰ M.-C. Moreau, *Chatterton et le drame romantique*, *op.cit.*, p. 74.

L'on pourrait aussi rapprocher le personnage des raisonneurs qui conseillent sans succès les héros de Molière, avant de triompher chez Dumas fils. Mais le Quaker ne se caractérise pas seulement par son impuissance ; ses apartés ne constituent pas son plus grave manquement. Il est particulièrement gauche quand il révèle leur amour aux deux protagonistes, tendant à précipiter ce qu'il voudrait éviter. Certes, à la scène 2 de l'acte III, il dissuade Chatterton de se suicider en lui avouant que Kitty Bell l'aime et mourrait de sa disparition. En revanche, il contribue certainement à faire éclater les sentiments de la jeune femme à la scène 5 de l'acte II. Il ravive en effet le penchant de cette dernière pour le poète en le représentant comme un être fragile et suicidaire, alors qu'après les maladroites des Lords, la maîtresse de maison semblait momentanément fâchée contre son hôte, le croyant moins pauvre qu'en apparence. Il commet aussi la maladresse de réfléchir tout haut quand son amie l'interroge au sujet du héros :

KITTY BELL : Mais... que voulait-il dire en parlant de Lord Talbot : « On peut l'aimer ici, cela se conçoit ? »

LE QUAKER : Ne songe point à ce mot-là ! [...] Que voudrait dire cela ? Il faudrait donc supposer qu'il regarde ce Talbot comme essayant ses séductions près de Kitty Bell et avec succès, et supposer que Chatterton se croit le droit d'être jaloux ; supposer que ce charme d'intimité serait devenu en lui une passion ?... Si cela était...

KITTY BELL : Oh ! ne me dites plus rien... laissez-moi m'enfuir.²⁸¹

Il n'y a pas de cohérence à repousser un sujet délicat pour ensuite envisager une possible passion, dont la jeune femme ne veut pas non plus entendre parler. Robert Benet a donc raison de remettre en cause le Quaker, dans une étude parfois lapidaire mais suggestive :

ne finit-il pas par se disqualifier en réduisant sa religion à une pure rhétorique du constat, à un formalisme du dire, sans infléchissement actif ? [...] Ne prend-il pas conscience de la précarité temporelle du pouvoir de la parole, partant, de l'inanité de toute prédication lorsqu'il déclare : « l'impression d'un mot vrai ne dure pas plus que le temps de le dire » ?²⁸²

Il est également intéressant de lire sous sa plume une interrogation plus générale des limites des prescriptions morales dans la pièce :

La Bible sert de « témoin » extérieur aux amours privées mais a-t-elle quelque incidence sur les comportements politiques et sociaux ? Tout le monde est en déficit par rapport aux exigences éthiques de son texte. Tout le monde triche, souvent inconsciemment, parce que la vie pèse plus lourd que nos idéologies²⁸³.

Dans *Stello*, le Docteur noir maîtrise mieux ses discours que le Quaker, mais leur efficacité n'est pas certaine. Au dernier chapitre, le narrateur fait ainsi entendre un doute fondamental : « Stello suivra-t-il l'ordonnance ? Je ne le sais pas. »²⁸⁴ Le projet même d'une deuxième consultation suggère les limites de la cure et de fait, au début de *Daphné*, le poète persiste dans ses ambitions démesurées, si bien que le docteur évoque encore une fois les

²⁸¹ *Chatterton*, II, 5, p. 791.

²⁸² Robert Benet, « Deux "héros" romantiques en quête du Signe », *L'Information littéraire*, mars-avril 1995, p. 26. Pour la citation, voir *Chatterton*, I, 2, p. 766.

²⁸³ R. Benet, « Deux "héros" romantiques en quête du Signe », *op.cit.*, p. 28.

²⁸⁴ *Stello*, chapitre XLII, p. 666.

« *blue devils* »²⁸⁵. Un texte que François Germain place au début de son édition minimise également l'effet du précédent traitement en évoquant les symptômes d'une rechute :

Cependant trop de force et de vitalité juvénile [...] poussait encore [Stello] vers les vains désirs de l'action publique et il rabattit ses regards des sommités sociales aux masses populaires.²⁸⁶

L'absence d'évolution du héros de *La Veillée de Vincennes* est tout aussi marquante. Quand son élève déclare vouloir être soldat, le curé qui l'a éduqué se lamente : « que vas-tu faire de la belle éducation que je t'ai donnée ? C'était bien du temps perdu assurément. »²⁸⁷ Cette « belle éducation » ne semble pourtant pas très complète, n'ayant développé aucun esprit critique chez Mathurin, qui rapporte : « À seize ans, j'étais sauvage et sot ; mais je savais un peu de latin, beaucoup de musique, et, dans toute sorte de travaux de jardinage, on me trouvait assez adroit. »²⁸⁸ L'échec du prêtre tient aussi aux insuffisances que laisse apercevoir cette présentation. Ses enseignements se révèlent toutefois supérieurs à ceux de l'armée, où le jeune héros s'« appliqu[e] à atteindre le plus haut degré de pétrification possible »²⁸⁹ lors d'un exercice punitif. À l'évidence, cet apprentissage de gestes mécaniques vise à l'asservissement, non à l'émancipation du personnage. Le terme de *pétrification* suggère même une déshumanisation. Il n'est donc pas étonnant que des années plus tard, le vieux soldat montre toujours un caractère infantile, redoutant par dessus-tout une mauvaise inspection, jusqu'à désobéir inconsidérément en inspectant de nuit la poudrière à sa charge. Cette puérité définit aussi le narrateur de la première nouvelle, que l'on voit « s'apprê[er] solennellement à parler, avec un plaisir d'enfant »²⁹⁰. La thématique de l'éducation justifie ainsi la place de *La Veillée de Vincennes* au sein de *Servitude et grandeur militaires* et, plus largement, dans l'œuvre de Vigny ; elle empêche de considérer avec Pierre-Georges Castex que la nouvelle est « étrangère au propos du livre tout entier »²⁹¹.

Dans de nombreux cas, les leçons offertes aux personnages de Vigny ne sont pas stériles mais détournées de leur but initial. On a déjà commencé à l'évoquer à propos des lectures de Saint-Just, justifiant les pires violences parce que faites sans distance, au pied de la lettre. De façon similaire, dans *Cinq-Mars*, le modèle des « grands hommes » suscite un désir d'imitation peu raisonnable, comme le suggère de Thou, se remémorant l'enfance passée aux côtés de son ami :

la vie et surtout la mort de Socrate faisaient couler de nos yeux des larmes d'admiration et d'envie ; [...] nous élevant jusqu'à l'idéal de la plus haute vertu, nous désirions pour nous dans l'avenir ces malheurs illustres, ces infortunes sublimes qui font les grands hommes ; [...] nous composions pour nous des occasions imaginaires de sacrifices et de dévouement²⁹².

²⁸⁵ *Daphné*, chapitre I, p. 901.

²⁸⁶ « Qu'est-ce donc que Daphné ? », « Documents sur *Daphné* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 1035 (fragment 116). Voir F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*, op.cit., p. 275-276.

²⁸⁷ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre VII, p. 740.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 739.

²⁸⁹ *Ibid.*, II, chapitre VIII, p. 743.

²⁹⁰ *Ibid.*, I, chap IV, p. 700.

²⁹¹ P.-G. Castex, *Vigny. Stello. Servitude et grandeur militaires*, op.cit., p. 74.

²⁹² *Cinq-Mars*, chapitre XI, p. 131.

Quoique son intention semble plutôt de rappeler des valeurs communes « avec la chaleur de l'enthousiasme »²⁹³, le personnage dénonce, jusque dans son exaltation, la dérive qui consiste à associer grandeur et « infortunes » et à cultiver le malheur dans l'espoir de s'élever. Les recommandations de l'abbé Quillet contre Richelieu, au chapitre III, quoique tout à fait explicites, créent une autre ambiguïté. On peut en effet supposer que leur vigueur contribue à éveiller chez le héros une haine du cardinal qui lui fera abandonner toute prudence et lui sera fatale. Cette perspective confère un sens singulier à l'exclamation du prêtre : « pauvre enfant ! ils vont le perdre ! »²⁹⁴ Il y a quelque paradoxe à exprimer une crainte sur le mode de la déploration puis de la prédiction et à vouloir la conjurer par des conseils, alors même que l'évocation du héros comme un « enfant », qui plus est à la troisième personne, comme s'il ne constituait pas un véritable interlocuteur, suggère par avance l'inutilité de toute recommandation. De ce fait, il n'est pas moins fondé de juger ces propos véritablement prémonitoires et de considérer que les avertissements du vieillard auront contribué à faire advenir ce qu'il redoute. De même, dans *La Canne de jonc*, Renaud est davantage sensible, on l'a vu, à l'émotion qui ressort des discours de l'amiral Collingwood qu'à leur contenu précis, de sorte qu'il n'en tire pas les conclusions attendues. Le personnage met aussi en lumière le processus de sélection qui appauvrit les enseignements : « Mais j'étais trop jeune encore pour comprendre tous les mérites de ce caractère, et ce qui me saisit le plus fut l'ambition de tenir, dans mon pays, un rang pareil au sien. »²⁹⁵ La déformation la plus évidente d'un enseignement est cependant celle que déplore le Christ du « Mont des Oliviers », auquel le poète fait pressentir les théories de Joseph de Maistre²⁹⁶. Dans « Éloa », l'échec des anges s'unissant pour « instruire »²⁹⁷ leur sœur est également flagrant, mais ne paraît pas autant immérité. Les avertissements contre Lucifer sont en effet « imprudents »²⁹⁸ et pour le moins contradictoires avec l'idée que le nom et l'histoire du personnage sont à bannir²⁹⁹. On comprend ainsi que l'héroïne cherche à s'émanciper de ces déclarations douteuses en s'isolant pour réfléchir, dans la séquence suivante. Le vers 133, affirmant qu'elle « apprit à rêver »³⁰⁰ suggère qu'elle engage ainsi un apprentissage plus authentique.

B) REFUS

Sans effet ou détournées, les leçons des maîtres peuvent aussi être refusées. Par exemple dans *Cinq-Mars*, Marie n'accepte pas les recommandations d'Anne d'Autriche l'engageant à rompre avec son amant pour devenir reine. Toutefois, à la fin du chapitre XXIII, un stratagème assez grossier fait fléchir la jeune fille : la reine pique en effet sa vanité en faisant

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ *Ibid.*, chapitre III, p. 42.

²⁹⁵ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre VI, p. 800.

²⁹⁶ « Le Mont des Oliviers », v. 63-68, *Les Destinées*, p. 150-151. Voir chapitre 1, p. 52.

²⁹⁷ « Éloa », v. 104, *Poèmes antiques et modernes*, p. 13.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Ibid.*, v. 124-125.

³⁰⁰ *Ibid.*, v. 133, p. 14.

mine de se demander, après l'échec de ses conseils, qui portera la couronne offerte par le roi de Pologne³⁰¹. Cette scène révèle ainsi, outre l'impuissance des discours et la force des manipulations, la supériorité des sentiments sur le jugement. Telle semble être la cause de maintes initiations ratées chez Vigny : la raison paraît impropre à gouverner les hommes. Dans *Cinq-Mars*, toujours, le héros n'écoute guère les avertissements de son ami, pourtant qualifié de « sage »³⁰² par le narrateur, peut-être précisément parce que de Thou est trop sage et prudent. L'échec d'une instruction ne met donc pas toujours en cause les failles du maître ou de sa méthode, mais aussi la disposition d'esprit de l'élève. De Thou ne manque pas de sagesse quand il déclare : « L'ambition est la plus triste des espérances. »³⁰³ La formule annonce même celles du Docteur noir. Mais Henri n'est pas enclin à se laisser raisonner, préfigurant peut-être l'exaltation indomptable de Stello, que les enseignements du docteur étouffent difficilement. Au début du chapitre IX, un passage explicite même un dégoût de la réflexion et la tentation de se laisser porter par l'agitation des événements :

Las de retourner sans cesse en lui-même les combinaisons d'événements qu'il souhaitait et celles qu'il avait à redouter ; las d'appliquer à des probabilités tout ce que sa tête avait de force pour les calculs, d'appeler à son secours tout ce que son éducation lui avait fait apprendre de la vie des hommes illustres pour le rapprocher de sa situation présente ; accablé de ses regrets, de ses songes, des prédictions, des chimères, des craintes et de tout ce monde imaginaire dans lequel il avait vécu pendant son voyage solitaire, il respira en se trouvant jeté dans un monde réel presque aussi bruyant³⁰⁴.

Concini montre du reste, au quatrième acte de *La Maréchale d'Ancre*, que la bonne volonté ne suffit pas à devenir sage : incapable de s'apaiser après avoir appris que sa femme le trompe, il constate : « Le raisonnement est un faux ami qui fait semblant de nous secourir et ne donne rien. »³⁰⁵ Même le Docteur noir, habituellement maître de ses sentiments, se représente hors de lui au chapitre XXXVI de *Stello*, suite à la mort d'André Chénier : « Je réfléchissais sagement, je raisonnais logiquement, je voyais nettement, et j'agissais en insensé. »³⁰⁶

Dans *Daphné*, le stoïcien Paul de Larisse reproche cette faiblesse d'âme aux Barbares :

Maudite soit cette faible race qui ne peut supporter les conséquences de nos travaux ! et pour qui la vérité est toujours trop pesante ! Nous nous trompons sans cesse en espérant quelque chose d'elle, et les plus forts lui sont sacrifiés sans fruit.³⁰⁷

Les premiers chapitres de l'ouvrage confirment ce refus de la vérité par les masses les plus grossières en peignant la destruction de la bibliothèque de l'archevêché de Paris et des ouvrages des « immortels qui avaient passé les courtes heures de leur vie à léguer leurs pensées et leurs adieux aux ingrats qui les faisaient périr une seconde fois. »³⁰⁸ Avant l'optimisme retrouvé de « L'Esprit pur », Vigny semble exprimer une angoisse profonde face à la fragilité de l'écrit et à la possibilité de tout héritage intellectuel. Dès *Cinq-Mars* et *Stello*, il dit l'inanité de s'adresser plus directement aux foules. C'est notamment le sens de cette

³⁰¹ *Cinq-Mars*, chapitre XXIII, p. 273-274.

³⁰² *Ibid.*, chapitre XI, p. 131.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*, chapitre IX, p. 104-105.

³⁰⁵ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 1, p. 687.

³⁰⁶ *Stello*, chapitre XXXVI, p. 638.

³⁰⁷ *Daphné*, première lettre, p. 967.

³⁰⁸ *Ibid.*, chapitre II, p. 907.

réplique, complétée par le Docteur noir, quand les prisonniers s'entraînent à aller à l'échafaud :

N'allez pas haranguer le peuple, dit une chanoinesse de quatre-vingts ans ; il n'y a rien qui soit de plus mauvais goût.
– Et plus inutile », dis-je.³⁰⁹

Vigny exprime aussi l'idée d'un refus de tout enseignement par le biais d'un motif récurrent : celui des conseils non écoutés. Plusieurs occurrences s'en sont déjà rencontrées dans *Cinq-Mars* : les leçons de Bassompierre sont méprisées ; celles de l'abbé Quillet et de Grandchamp ennuient également. Le jeune héros ne prête pas plus d'attention – on vient de le mentionner – aux discours de son ami : « Il n'écoutait qu'avec le regard et le sourire les conseils du jeune magistrat, et rêvait au but de son voyage »³¹⁰. À l'acte III de *La Maréchale d'Ancre*, Léonora écoute les révélations de Borgia sur l'assassinat d'Henri IV mais s'exclame : « Oh ! horrible à entendre ! horrible à penser ! »³¹¹ Enfin, dans *La Canne de jonc*, Renaud avoue qu'il dédaigna la lettre de son père, qui aurait pourtant dû suffire à l'éloigner de Bonaparte, avant le premier épisode instructif de Fontainebleau :

Cette pauvre lettre que je viens de vous donner à lire ne tint dans mon esprit que la place de ce que les écoliers nomment un *sermon*, et je ne sentis que le soulagement impie des enfants qui se trouvent délivrés de l'autorité naturelle [...]. Mais un reste de bons sentiments natifs me fit conserver cette écriture sacrée³¹².

Le refus par principe de toute prédication se trouve ici dévalorisé d'être associé à la figure d'un écolier, alors même que l'isotopie de la religion suggère que certains conseils méritent d'être révévés. Vigny réemploie du reste la formule évangélique qui lui est chère : « Mais je n'avais pas d'yeux pour voir, pas d'oreilles pour entendre »³¹³, fait-il dire au capitaine. Une fois encore, les maîtres et leurs méthodes ne sont donc pas seuls à incriminer dans l'échec de l'enseignement ; l'entêtement des hommes est aussi souligné. C'est ainsi que cette lettre voit sa leçon infléchie, elle aussi, avec pessimisme : « je la relis souvent », dit Renaud, « pour bien me convaincre de l'inutilité des avis que donne une génération à celle qui la suit, et réfléchir sur l'absurde entêtement de mes illusions. »³¹⁴ Stériles, les conseils d'un père ne servent plus qu'à avertir de leur propre inanité.

C) L'IDÉAL INCERTAIN DE LA VÉRITÉ

Au chapitre XVI de *Stello*, qui marque une pause dans l'histoire de Kitty Bell, le Docteur noir envisage sous un autre angle la piètre réception des enseignements :

³⁰⁹ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 592.

³¹⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XIII, p. 149.

³¹¹ *La Maréchale d'Ancre*, III, 3, p. 674.

³¹² *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre IV, p. 776.

³¹³ *Ibid.*, p. 775.

³¹⁴ *Ibid.*, chapitre III, p. 772.

Moi-même, monsieur, je vous avoue que je suis fort éloigné de savoir si complètement ce que je dis, mais je le sais toujours plus complètement que ceux à qui je parle ne me comprennent et même ne m'écoutent. Et remarquez, s'il vous plaît, que la pauvre humanité a cela d'excellent que la médiocrité des masses exige fort peu des médiocrités d'un ordre supérieur, par lesquelles elle se laisse complaisamment et fort plaisamment instruire.³¹⁵

Non sans ironie, les faiblesses humaines sont considérées positivement, comme permettant de préserver la supériorité toute relative des maîtres, plaisamment formulée dans l'expression paradoxale « médiocrités d'un ordre supérieur ». Le docteur pratique la même autodérision quand il moque la pédanterie que pourraient lui faire afficher ses connaissances en anglais : « il n'y a pas une chaire de bois de sapin tachée d'encre d'où je ne me fusse montré très imposant à vos yeux. »³¹⁶ La mention d'un des bois les moins nobles, qui plus est gâté par des taches, ridiculise la prétention d'en imposer. Là encore, le personnage manifeste une distance critique, doutant que quiconque puisse détenir une vérité solide et se poser sérieusement en professeur. Par là, il fait preuve de la seule sagesse qui semble possible à l'homme : celle du scepticisme.

Le Quaker, dans *Chatterton*, est plus radical. S'il traite Kitty Bell en « enfant » quand elle demande à sa fille de rendre la Bible offerte par leur hôte au risque d'être blessante, il ne se laisse pas encenser :

KITTY BELL : [...] Ta mère s'est trompée. – Notre ami a toujours raison.

LE QUAKER, *ému et lui baisant la main* : Ah ! Kitty Bell ! Kitty Bell ! âme simple et tourmentée ! – Ne dis point cela de moi. – Il n'y a pas de sagesse humaine.³¹⁷

Le poète de « La Flûte » affirme aussi que personne n'est infaillible, pour consoler le pauvre de ses échecs. Avant d'énoncer une formule gnomique suggérant à nouveau que la seule certitude accessible aux hommes est celle de leurs propres limites, il conteste les fausses apparences de supériorité :

Tel que l'on croit complet et maître en toute chose
Ne dit pas les savoirs qu'à tort on lui suppose,
Et qu'il est tel grand but qu'en vain il entreprit.
– Tout homme a vu le mur qui borne son esprit.³¹⁸

Daphné met aussi en doute la possibilité d'atteindre une vérité, en interrogeant plus précisément les moyens d'y parvenir. Elaine F. Jasenas résume bien cet aspect de l'œuvre en la présentant comme « un récit qui ne se targue pas de promulguer des découvertes mais d'étaler les conditions de la recherche du vrai, avec ses drames, ses défaillances ».³¹⁹ Paul déclare ainsi, à propos de Julien : « Il ne veut que la Vérité, la cherche et l'adore. Elle se voile de plus en plus à ses yeux et aux miens. »³²⁰ Une étude de Frank Paul Bowman mettant en

³¹⁵ *Stello*, chapitre XVI, p. 537.

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Chatterton*, I, 2, p. 764.

³¹⁸ « La Flûte », *op.cit.*, v. 105-108, p. 148.

³¹⁹ Elaine F. Jasenas, « Symbole et vérité dans *Daphné* de Vigny », *Nineteenth-Century French Studies*, été 1988, p. 287.

³²⁰ *Daphné*, première lettre, p. 958.

évidence la récurrence symbolique des tissus occultants dans la nouvelle³²¹ conduit à attacher une importance particulière au dernier verbe employé par l'esclave stoïcien : par là, Vigny peut établir un lien entre les gestes de Libanius et de Julien, se couvrant de leur manteau au début et à la fin de leur rencontre, et ce constat d'une vérité qui échappe. Quant aux méthodes envisagées pour y remédier, elles donnent lieu au même sentiment d'impuissance. Ainsi, le modèle du dialogue platonicien n'est convoqué par Julien que pour être repoussé : « Mais ici, Libanius, arrêtons-nous et parlons en hommes. N'use point avec moi de la méthode lente de Socrate. »³²² L'empereur demande ensuite : « N'avons-nous pas reconnu que le raisonnement est une arme aussi bonne pour l'erreur que pour la vérité ? »³²³ Les moments d'extase qu'il met alors en valeur ne suscitent cependant qu'un sourire sceptique chez Libanius, on l'a vu. De surcroît, après avoir développé plusieurs analogies pour exprimer sa pensée, le sophiste invite, au moment de souligner le fléau des controverses théologiques de l'époque, à « quitter les images dans un si sérieux entretien »³²⁴. La proposition peut surprendre quand on considère que le sage va ensuite recourir à l'image de la momie pour défendre l'utilité des symboles religieux. Elle avertit en fait discrètement qu'il ne s'agira là que d'un choix par défaut et, plus largement, que les représentations imagées d'une idée sont certes nécessaires pour toucher le plus grand nombre mais n'en constituent peut-être pas l'expression parfaite. Ce soupçon ne se retrouve guère sous la plume de Vigny mais il semble significatif de la propension de l'auteur à douter, y compris des ressorts essentiels de son art.

Libanius conteste en outre les bénéfices d'une poursuite de la vérité quand il parie sur la religion des Barbares ignorants pour préserver la morale. C'est ce qu'il explicite quand il évoque des « races trop affaiblies, trop tourmentées d'idées aiguës, subtiles et pénétrantes » et quand il déplore : « L'enfant devient sophiste à quinze ans, et son âme se glace de telle sorte qu'il n'y a pas de feu divin qui puisse la fondre. »³²⁵ Même Paul s'est interrogé sur les bienfaits d'une philosophie exigeante en voyant l'exaltation de Julien à l'église de Nicomédie ; Basile raconte que le stoïcien demanda alors : « dans quel bonheur l'allions-nous chercher pour le conduire à nos voies incertaines ? »³²⁶ Ces mises en cause ne font toutefois pas l'unanimité, ce qui achève de brouiller les pistes. Si Libanius reporte ses espérances sur la naïveté des Barbares, Julien affirme en revanche son ambition de « préserver le monde de l'ignorance qui détruit, en perpétuant la science qui conserve »³²⁷. De même, dans le troisième des chapitres introductifs, l'évocation de la dialectique d'Abailard amène les protagonistes à débattre de la quête du savoir. Le Docteur noir désigne le quartier latin comme le « pays des thèses, des synthèses et des hypothèses, [l]e royaume de la dispute inutile » mais « l'exalté Stello » l'interrompt en parlant plutôt de « la recherche perpétuelle de la vérité » et du

³²¹ F. P. Bowman, « A Romantic View of the Hellenist past : Vigny's *Daphné* », in Walter G. Langlois (dir.), *The Persistent voice. Essays on Hellenism in French literature since the 18th century*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1971, p. 54.

³²² *Daphné*, première lettre, p. 959.

³²³ *Ibid.*, p. 960.

³²⁴ *Ibid.*, p. 962. Loïc Chotard développe du reste l'idée d'une « critique des images » dans *Daphné* (« *Daphné*, ou la fiction dans le décor », *Approches du XIX^e siècle*, op.cit., p. 272 sqq).

³²⁵ *Daphné*, première lettre, p. 963-964.

³²⁶ *Ibid.*, p. 939.

³²⁷ *Ibid.*, p. 959.

« courage de la pensée conquérante »³²⁸. Dans les deux cas, la vérité semble difficilement accessible, mais les personnages se disputent sur le point de juger sa recherche vaine ou désirable. Notons tout de même que l'inachèvement de l'ouvrage, en empêchant de voir la nouvelle cure de Stello, peut donner le sentiment d'un renoncement à toute entreprise éducative.

Ce pessimisme s'exprime en fait dès « Moïse » qui, au seuil du recueil des *Poèmes antiques et modernes*, peut sonner comme un avertissement contre le paradoxe d'une puissance et d'une connaissance qui ne rendent pas heureux. C'est notamment ce qu'exprime avec force l'adverbe qui, au vers 88, introduit un renversement dans la perception du héros :

Et cependant, Seigneur, je ne suis pas heureux³²⁹.

Les nombreux « Hélas ! », par lesquels le prophète scande l'évocation du pouvoir qu'il tient de Dieu, jouent le même rôle déceptif. Citons par exemple le vers 71 :

Hélas ! je sais aussi tous les secrets des cieux³³⁰.

Auparavant, c'est par une question que le héros peut surprendre :

Pourquoi vous fallut-il tarir mes espérances,
Ne pas me laisser homme avec mes ignorances [...] ?³³¹

Dans « Le Déluge », Emmanuel confirme le soupçon d'une connaissance indésirable quand il annonce avec amertume les révélations faites par son père sur le sort de l'humanité :

Oh ! pourquoi de mes yeux a-t-on levé les voiles ?
Comment ai-je connu le secret des étoiles ?³³²

C'est du reste ce que suggérait l'ouverture du poème décrivant la situation des hommes :

Les mortels savaient tout, et tout les affligeait³³³.

*

Les réflexions de Vigny sur l'enseignement conduisent donc à des remises en cause majeures, tout comme celles qu'il mène sur la religion ou la politique. Quoiqu'elles retiennent peu l'attention des critiques, elles sont tout aussi récurrentes dans l'ensemble de son œuvre, et même centrales dans *Cinq-Mars*, *Servitude et grandeur militaires* et *Daphné*, qui participent en cela de la tradition du roman de formation. La fréquence du lexique de l'éducation et ses emplois inhabituels y attestent combien ce sujet interroge : les maîtres ne sont parfois que des « écoliers » ; le verbe *apprendre* et ses synonymes peuvent signaler une duperie ; le terme d'*école* valorise souvent les leçons de la vie, au détriment de l'instruction scolaire. Il est probable que Vigny sonde ainsi ses propres ambitions, les moyens qu'elles peuvent utiliser et

³²⁸ *Ibid.*, chapitre III, p. 912.

³²⁹ « Moïse », v. 88, *Poèmes antiques et modernes*, p. 9.

³³⁰ *Ibid.*, v. 71.

³³¹ *Ibid.*, v. 57-58.

³³² « Le Déluge », v. 125-126, *Poèmes antiques et modernes*, p. 35.

³³³ *Ibid.*, v. 23, p. 32.

leurs chances de succès. Car s'il n'entend pas se poser comme certains en prédicateur, refusant d'assimiler littérature et religion, il reconnaît tout de même le rôle de guide spirituel que son époque assigne à l'écrivain. Mais son mépris réitéré des prétentions excessives témoigne de sa réserve. Outre sa critique des poètes aspirant à une grandeur divine ou des penseurs imposant leurs systèmes comme des dogmes, il interroge les ambitions de tous ceux qui sont tentés de lire le réel et l'avenir, de développer des discours édifiants ou d'imposer leur sagesse ; il les oppose à leurs failles : leur manque de connaissances, de clairvoyance, de maîtrise, d'humilité. De façon intéressante, ces attaques ne frappent pas que des personnages médiocres comme le pauvre de « La Flûte » ou les parlementaires des « Oracles ». Quoiqu'on ne s'en avise généralement guère, même l'assurance d'un sage tel que Libanius cache des faiblesses, en particulier une incapacité à craindre puis à reconnaître ses erreurs. Au moins ne cherche-t-il pas à façonner Julien comme Cinq-Mars risque de l'être par Richelieu, habitué à soumettre le roi lui-même à ses manœuvres trompeuses. Cette représentation de l'éducation comme manipulation met non seulement en cause les intentions dominatrices mais aussi les méthodes douteuses de nombreux maîtres. Le plus souvent dans les œuvres de Vigny, les leçons consistent en effet moins à instruire qu'à influencer, convertir, séduire. Du reste, elles ne sont guère efficaces quand elles se présentent de façon abstraite, sous forme d'un discours ou d'un livre. Qu'elles ennuient ou qu'elles fascinent, elles risquent alors d'être appauvries, réduites à peu de chose. La véritable éducation semble plutôt celle qu'apporte la vie, avec ses observations, ses épreuves et ses réflexions. Reste à savoir si cette expérience peut se transmettre. Vigny suggère que des narrations – qu'il distingue donc des livres par ailleurs dépréciés – peuvent jouer ce rôle ; il montre qu'en rapportant des épisodes ou des parcours riches de désillusions, des récits peuvent retenir l'attention et éclairer. Il n'empêche que l'échec menace toujours les initiations mises en scène dans les œuvres de l'auteur. Maintes leçons y restent sans effet, détournées de leur but initial ou inentendues. La faute n'en revient pas toujours aux défauts des maîtres et de leurs méthodes. Il semble que la raison échoue, plus largement, à diriger les hommes. Ce constat justifie et décourage tout à la fois l'idée d'éducation. Les personnages qui se laissent manipuler, qui manquent d'esprit critique, qui sont imbus de leur peu de connaissances ou qui méprisent le savoir et la sagesse gagneraient certainement à évoluer, mais cette perspective est incertaine. L'auteur nous conduit en outre à douter qu'une vérité imposante soit entièrement accessible à qui que ce soit, et même qu'il faille le désirer. Le scepticisme reste donc une sagesse fondamentale, évitant les égarements de l'ignorance comme les trop grandes certitudes. Nous en faisons l'hypothèse, cette prudence de Vigny quant aux possibilités d'une formation intellectuelle permet d'éclairer la présence du didactisme dans ses œuvres.

CHAPITRE 6.

UNE LITTÉRATURE PHILOSOPHIQUE

Le double constat de la nécessité et de la difficulté d'enseigner semble conduire Vigny à faire le choix d'une littérature philosophique, donnant à penser sans prêcher. L'écrivain emploie fréquemment ce qualificatif, le dotant d'une grande extension. Étienne Kern remarque ainsi : « "Épique", "tragique", "philosophique" sont, sous sa plume, des adjectifs quasiment synonymes. »¹ Rapportant qu'à l'époque « la politique [est] appelée morale ou philosophie »², Claude Duchet montre que cette souplesse lexicale est alors courante. Suite à un constat similaire, Gisèle Séginger rappelle la vaste extension du substantif *philosophe* à l'origine : « il faut se souvenir que ce terme désigne étymologiquement un ami de la sagesse »³. C'est ainsi que dans le titre de *Littérature et philosophie mêlées*, recueil de textes publié en 1834, Victor Hugo « emploie le mot "philosophie" en un sens large, mais il préfère ensuite, dans l'introduction [...], les mots "pensée" ou "idées". »⁴ Il est également significatif qu'on trouve sur un manuscrit l'expression « pensée philosophique et littéraire », finalement remplacée par « pensée sur la société et sur l'art », comme si l'adjectif *social* était un synonyme de *philosophique*⁵. Quant à l'« ambition philosophique » qui se retrouve souvent dans les œuvres de l'auteur, elle correspond, selon Myriam Roman et Marie-Christine

¹ Étienne Kern, « Le Roman chez Vigny, une "sorte de poème épique" ? », in I. Hautbout et M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier, op.cit.*, p. 174.

² C. Duchet, « L'illusion historique. L'enseignement des préfaces (1815-1832) », in *Le Roman historique, Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-juin 1975, p. 260.

³ G. Séginger, introduction, *Littérature et philosophie mêlées, Romantisme* n° 124, 2004, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 3. Voir V. Hugo, *Littérature et philosophie mêlées* [1834], *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.

⁵ G. Séginger, introduction, *Littérature et philosophie mêlées, op.cit.*, p. 3.

Bellosta, à une volonté de « susciter la pensée »⁶. Elme-Marie Caro ne prête pas un sens plus précis à l'idée d'un « art [...] philosophique » de Vigny quand il explique :

Parcourez ses plus délicieux récits : ils ne sont jamais écrits au hasard, ils se relient entre eux par une conception générale ; ils expriment quelque chose et portent en eux, avec eux, la lumière d'une idée.⁷

Les œuvres de Vigny seraient « philosophiques » simplement au sens où elles sont porteuses d'idées. Pierre Champion n'infirme pas ces conceptions peu restrictives :

c'est la recherche de la vérité qui fait le caractère philosophique d'une œuvre, et non pas la nature des problèmes qui y sont traités ou le caractère abstrait de son discours et des instruments qu'on y emploie.⁸

La possible polysémie du terme trouve également à se justifier quand on considère le déplacement des rapports entre littérature et philosophie au XIX^e siècle, exposé par Gisèle Séginger de façon éclairante. Elle souligne d'abord l'ancienneté de ces liens en rappelant que

Platon a mis hors la loi l'homme des images et de la mimésis, le poète suspecté de n'entretenir qu'un rapport lointain et indirect avec la vérité. Mais non le mythe – qu'il emploiera volontiers⁹.

Mais c'est bien sûr le XVIII^e siècle qui constitue l'

âge d'or de la conjonction entre les deux pratiques – les philosophes écrivent contes, romans, poésies, diffusant ainsi largement des idées politiques et philosophiques qu'ils développent par ailleurs aussi dans des textes théoriques.¹⁰

Il est toutefois important de mentionner que « Kant estime, dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, que les effets proprement littéraires perturbent le jugement. »¹¹ C'est ainsi dans une perspective dépréciative que le philosophe de l'*Aufklärung* définit la notion d'« idée esthétique » comme

représentation de l'imagination, qui donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de *concept*, puisse lui être adéquate [...]. En un mot : l'idée esthétique [...] donne à penser en plus d'un concept bien des choses indicibles¹².

⁶ Marie-Christine Bellosta et Myriam Roman, *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Belin, 1995, p. 15.

⁷ E.-M. Caro, *Poètes et romanciers, op.cit.*, p. 9.

⁸ Pierre Champion, *La Littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, « Poétique », 1996, p. 17. Voir aussi Max Andreoli, « Esquisse d'un parallèle entre les philosophies de Balzac et de Hugo », in G. Séginger (dir.), *Littérature et philosophie mêlées, op.cit.*, p. 71 : « que l'on s'entende sur le mot de philosophie : pas seulement faculté d'étonnement ou d'émerveillement, ni exclusif déroulement d'une pensée abstraite mais de façon plus large ou plus restreinte, prégnance dans la forme de l'art d'une *vision générale du monde*, d'un *effort vers une synthèse totale*, un *essai de comprendre*, dit Hugo, qui demeure *recherche* », ou Henri Scepi, *Notre-Dame de Paris de Victor Hugo*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2006, p. 47 : le terme *philosophie* « renvoie d'abord à l'opération d'une pensée qui, à travers des images et des symboles, des récits et des fictions, cherche à saisir la destinée des hommes et la façon dont celle-ci peut rabattre une métaphysique (l'essence de l'homme) sur une politique (la vie des hommes en société). »

⁹ G. Séginger, introduction, *Littérature et philosophie mêlées, op.cit.*, p. 4.

¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 8. Voir Emmanuel Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* [1764], trad. et éd. Monique David-Ménard, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.

¹² E. Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], cité par G. Séginger, introduction, *Littérature et philosophie mêlées, op.cit.*, p. 8-9.

Mais d'autres penseurs allemands retournent cette appréciation, engageant un changement décisif dans les liens entre littérature et philosophie :

Par cela même qu'elle « donne à penser », qu'elle favorise plutôt un processus infini (le *penser*) que la pensée réductible à un énoncé, l'idée esthétique permettra aux romantiques d'Iéna d'imaginer un « Absolu littéraire », une pensée active, différente de la philosophie spéculative, de la philosophie des énoncés : une philosophie-processus, une philosophie-acte qui déplace le centre de gravité de l'énoncé vers l'énonciation. Le romantisme a ainsi fondé les conditions qui permettent aujourd'hui la formulation d'une question nouvelle – non celle de la philosophie dans le texte mais de la textualisation comme processus même de pensée.¹³

Gisèle Séginger explique encore que cette nouvelle manifestation de la philosophie répond au sentiment de l'époque romantique que la vérité est inaccessible, après que la théologie et la métaphysique ont été mises en échec, mais aussi en réaction au rationalisme des Lumières¹⁴. À cela s'ajoutent une « conscience du temps », une « historicisation de la vérité » suite aux grands bouleversements de la Révolution¹⁵. Outre que cette mise au point montre que Vigny ne s'isole pas de ses contemporains en préférant la philosophie à la prédication, elle permet de comprendre que l'adjectif *philosophique* s'entend différemment selon qu'il s'agit d'exposer une idée ou de susciter la réflexion par l'écriture.

Nous ne chercherons cependant pas ici à trancher quand la littérature, chez Vigny, pense par elle-même ou non. Le débat¹⁶ que suscite l'idée d'une capacité propre de l'écriture littéraire à faire sens montre qu'elle ne découle pas d'un simple constat mais qu'elle dépend aussi d'une appréciation. Il n'est du reste pas évident de distinguer la simple illustration littéraire d'une pensée et la réflexion que peuvent susciter certains choix formels : vouloir exprimer efficacement une idée peut conduire à inventer une forme signifiante, enrichissant la thèse qui la sous-tend initialement. Nous tendons tout de même à parler de *didactisme* quand l'auteur semble manifestement véhiculer une thèse claire et à employer l'adjectif *philosophique* quand une réflexion plus vaste est sollicitée de façon plus libre. Mais ce chapitre examinera globalement comment Vigny imagine une littérature pensante. Cela nous conduira à montrer qu'il refuse une écriture frivole, sans gravité ni profondeur, et que ses œuvres ne se réduisent pas à l'expression d'une thèse mais qu'elles suscitent plus largement la pensée. Sans épuiser trop vite ce dernier point, nous commencerons par présenter la conception qu'a Vigny des fonctions et des ressources d'une littérature philosophique. Nous nous appuierons en particulier sur les intentions qu'affiche explicitement l'écrivain, les nombreux passages à dimension réflexive qui émaillent ses œuvres ainsi que les suggestions qu'il y glisse pour guider la réception du lecteur. Quelques comparaisons avec les auteurs du temps permettront de mieux apprécier les choix de Vigny. Nous préciserons ensuite que ses stratégies varient naturellement selon les genres adoptés, auxquels il assigne des caractéristiques didactiques différentes. Nous confronterons cette fois la pratique de ces genres à la tradition de chacun d'eux et aux usages de l'époque. Il en ressort une créativité

¹³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁵ *Ibid.*, p. 13-15.

¹⁶ Gisèle Séginger montre les désaccords d'Alain Badiou et Philippe Lacoue-Labarthe, de Jean-François Marquet et Pierre Macherey (introduction, *Littérature et philosophie mêlées, op.cit.*).

permanente, soucieuse de concilier la densité du fond avec la séduction de la forme et avec l'engagement herméneutique du lecteur.

I/ CHOIX D'UNE LITTÉRATURE QUI DONNE À PENSER

Plaçant la pensée au cœur de sa démarche créatrice, Vigny entend faire penser à son tour le lecteur en le touchant par son art et en l'invitant à en construire en partie le sens.

A) DÉFENSE D'UNE LITTÉRATURE D'IDÉES

Défendre une littérature d'idées implique d'abord pour Vigny de refuser certains travers qu'il juge vains. C'est aussi s'accorder aux revendications d'une haute dignité de l'art, formulées par nombre de ses contemporains. Ces exigences placent la méditation de l'écrivain à l'origine de sa démarche créatrice.

1. REFUS D'UNE LITTÉRATURE VAINES

Avant que le Docteur noir ne commence son premier récit, dans *Stello*, le héros éponyme lui fait une demande étonnante :

quant à la forme, ah ! Seigneur, faites que je ne la sente pas, s'il vous est possible, car je suis bien las des airs qu'elle se donne. Pour l'amour de Dieu, prenez donc une forme futile, et contez-moi (si vos contes sont votre remède universel), contez-moi quelque histoire bien douce, bien paisible, qui ne soit ni chaude ni froide : quelque chose de modeste, de tiède et d'affadissant, comme le *Temple de Gnide*, mon ami ! quelque tableau couleur de rose et gris, avec des guirlandes de mauvais goût ; des guirlandes surtout, oh ! force guirlandes, je vous en supplie ! et une grande quantité de nymphes, je vous en conjure ! de nymphes aux bras arrondis, coupant les ailes à des Amours sortis d'une petite cage ! – des cages ! des cages ! des arcs, des carquois, oh ! de jolis petits carquois ! Multipliez les lacs d'amour, les cœurs enflammés et les temples à colonnes de bois de senteur ! – Oh ! du musc, s'il se peut, n'épargnez pas le musc du bon temps ! Oh ! le bon temps ! veuillez bien m'en donner, m'en

verser dans le sablier pour un quart d'heure, pour dix minutes, pour cinq minutes, s'il ne se peut davantage !¹⁷

Cette requête sonne de façon très ironique. Le personnage appelle de ses vœux un style qu'il caractérise pourtant par des termes peu élogieux, tels que *tiède* et *affadissant* ; l'expression *de mauvais goût* est encore plus explicite et empêche de prendre la demande au sérieux. L'insistance exaltée avec laquelle Stello s'exprime paraît en outre douteuse, d'autant que la syntaxe accumulative qui se déploie ici semble parodier l'esthétique surchargée que le poète fait mine de réclamer. Les quelques motifs évoqués semblent du reste très convenus. On comprend donc mal comment cette « forme » pourrait ne pas se « sentir », si ce n'est parce qu'elle est complètement éculée. La référence à Montesquieu la rattache d'ailleurs clairement au siècle de Louis XV, dont la nouvelle qui va suivre dénoncera la futilité, on le sait¹⁸. Cette demande de Stello doit donc certainement s'entendre à rebours, comme la raillerie d'artifices vains et usés, appelant bien plutôt un renouveau littéraire. Pour autant, le livre de Vigny ne plaide pas sans réserve en faveur de la révolution romantique. Interrompu par son ami après sa description alambiquée de Trianon, le docteur se justifie malicieusement : « j'ai la manie de faire du style pour me mettre bien dans l'esprit de quelques-uns de vos amis. »¹⁹ Le récit cadre étant situé en 1832²⁰, ce sont les contemporains de Vigny que vise cette réplique. Une note intime de 1831 montre d'ailleurs que l'auteur peut reprocher à ses camarades de cultiver des effets de style creux, négligeant de leur faire servir une pensée forte ; à propos de *Marion Delorme*, créé cette année-là au théâtre de la Porte-Saint-Martin, il écrit de Victor Hugo : « Personne n'a jamais eu autant de forme et moins de fond »²¹.

Ce n'est pas là le seul point sur lequel Vigny se démarque de ses confrères. Il refuse également l'expansion romantique du *moi*, ainsi que l'explicite l'ouverture de *Servitude et grandeur militaires*. Dans le paragraphe initial, le narrateur s'exprime pourtant à la première personne pour présenter dans quel état d'âme il s'apprête à rapporter des « souvenirs » militaires :

S'il est vrai, selon le poète catholique, qu'il n'y ait pas de plus grande peine que de se rappeler un temps heureux, dans la misère, il est aussi vrai que l'âme trouve quelque bonheur à se rappeler, dans un moment de calme et de liberté, les temps de peine ou d'esclavage. Cette mélancolique émotion me fait jeter en arrière un triste regard sur quelques années de ma vie, quoique ces années soient bien proches de celle-ci, et que cette vie ne soit pas bien longue encore.²²

Après cette confidence, toutefois, le locuteur affiche une volonté d'effacement :

Je n'ai nul dessein d'intéresser à moi-même, et ces souvenirs seront plutôt les mémoires des autres que les miens ; mais j'ai été assez vivement et assez longtemps blessé des étrangetés de la vie des armées pour en pouvoir parler.²³

¹⁷ *Stello*, chapitre III, p. 502-503.

¹⁸ Voir notre chapitre 3, p. 168 *sqq.*

¹⁹ *Stello*, chapitre V, p. 506-507.

²⁰ *Ibid.*, chapitre XX, p. 560.

²¹ *Journal*, p. 939 (20 août 1831).

²² *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I, p. 683. Référence à *La Divine comédie* de Dante [début du XIV^e siècle], « Enfer », chant V, v. 121-123, trad. et éd. Jacqueline Risset, Paris, Garnier-Flammarion, 1985, p. 64-65.

²³ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I, p. 684.

L'évocation de soi semble avant tout autoriser celle de la vie militaire ; elle éclaire ici la légitimité du narrateur à en rendre compte. Celui-ci confirme qu'il n'entend occuper qu'une place secondaire quand il déclare encore : « Je ferai donc parler les autres plus que moi-même, hors quand je serai forcé de m'appeler comme témoin »²⁴, ou « Le peu qui m'est advenu ne servira que de cadre à ces tableaux »²⁵. L'implication personnelle ne semble plus répondre à un besoin égoïste mais se place au service du plus grand nombre, en attestant et en transmettant des histoires qui amènent à porter un nouveau regard sur la condition du soldat. La façon dont le narrateur se présente dans cette introduction tend du reste à en faire, plus largement, un porte-parole des hommes de son âge. À la manière d'Alfred de Musset dans *La Confession d'un enfant du siècle*²⁶, il déclare en effet : « J'appartiens à cette génération née avec le siècle »²⁷, avant de rapporter la déception d'une jeunesse désœuvrée, sous la Restauration²⁸. Outre ce glissement du particulier au général, le premier chapitre de *Servitude et grandeur militaires* exprime une volonté de retenue. Le narrateur se dit « empêché par une certaine pudeur au moment de [s]e mettre en scène »²⁹. C'est pourquoi il circonscrit étroitement l'expression personnelle à celle de ses pensées, non de sa vie ou de ses sentiments, d'un intérêt mineur :

je ne veux parler ici que d'une des préoccupations de mon âme. Quelquefois, l'esprit tourmenté du passé et attendant peu de chose de l'avenir, on cède trop aisément à la tentation d'amuser quelques désœuvrés des secrets de sa famille et des mystères de son cœur.³⁰

Le mépris est palpable dans l'allusion à la pratique de l'épanchement, uniquement motivée, selon le texte, par un moment de faiblesse du locuteur et n'amenant qu'un divertissement futile aux récepteurs.

En plus de cette réserve, le narrateur revendique une sincérité, instaurant une sorte de « pacte autobiographique »³¹ amenant à voir dans le livre une œuvre de vérité :

je serai vrai. Quand on parle de soi, la meilleure muse est la Franchise. Je ne saurais me parer de bonne grâce de la plume des paons ; toute belle qu'elle est, je crois que chacun doit lui préférer la sienne.³²

Cette nouvelle exigence s'accompagne encore une fois de refus marqués. Déjà, l'image des « paons » n'exprime pas sans dédain l'idée d'ostentation. De surcroît, le narrateur dénigre une « littéraire singerie » :

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 689.

²⁶ A. de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle* [1836], chapitre II (édité séparément dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 septembre 1835), éd. F. Lestringant, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2003, p. 59 *sqq.*

²⁷ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I, p. 683.

²⁸ *Ibid.*, p. 689.

²⁹ *Ibid.*, p. 685.

³⁰ *Ibid.*, p. 687.

³¹ Philippe Lejeune en livre une définition synthétique sur le site où il rassemble ses conclusions sur l'écriture autobiographique : « C'est l'engagement que prend un auteur de raconter directement sa vie (ou une partie, ou un aspect de sa vie) dans un esprit de vérité. » (*Autopacte*, http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html). Rappelons qu'au début de la deuxième nouvelle, la mention du poème « La Prison » (*Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre II, p. 729) équivaut à identifier le narrateur à l'auteur, comme il est d'usage dans une autobiographie.

³² *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I, p. 684-685.

Je ne me sens pas assez de modestie, je l'avoue, pour croire gagner beaucoup en prenant quelque chose de l'allure d'un autre, et en posant dans une attitude grandiose, artistement choisie, et péniblement conservée aux dépens des bonnes inclinations naturelles et d'un penchant inné que nous avons tous vers la vérité.³³

L'adverbe *artistement* dénonce une déformation des créateurs qui ne se contentent pas d'une authenticité simple ; il semble qu'une certaine pose romantique soit dénoncée ici. Dans le troisième livre, commentant la réserve du capitaine Renaud, le narrateur critique du reste les représentations outrancières de son temps :

Aussi je n'estime pas que beaucoup puissent se reconnaître aux portraits effarés que l'on fait de nous. L'affectation est ridicule en France plus que partout ailleurs, et c'est pour cela, sans doute, que, loin d'étaler sur ses traits et dans son langage l'excès de force que donnent les passions, chacun s'étudie à renfermer en soi les émotions violentes, les chagrins profonds ou les élans involontaires. [...] Dans cette froideur apparente il y a de la pudeur, et les sentiments vrais en ont besoin. Il y entre aussi du dédain, bonne monnaie pour payer les choses humaines.³⁴

Alphonse Bouvet repère là une « [a]llusion aux "romans d'intrigue sentimentale" de l'Empire et de la Restauration »³⁵. Mais ce passage n'exprime pas seulement un choix littéraire ; il valorise aussi une philosophie du détachement quand il revendique le « dédain » vis-à-vis des « choses humaines ». Cette position correspond de plus à la mentalité de l'armée, exposée à la page suivante : « On y pousse loin la haine de l'exagération, et l'on dédaigne le langage d'un homme qui cherche à outrer ce qu'il sent ou à attendrir sur ce qu'il souffre. »³⁶ En fait, c'est plutôt une certaine caricature du romantisme que dénigrent ces lignes, préfigurant la « réaction », décrite par Claude Millet, « contre le débraillé sentimental des continuateurs de Musset, contre la confusion du lyrisme avec l'épanchement narcissique des souffrances personnelles du poète »³⁷, dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Le projet qu'affiche le narrateur de *Servitude et grandeur militaires* s'accorde en revanche au rayonnement du moi romantique entrant en résonance avec d'autres voix, comme l'illustre la célèbre préface des *Contemplations* où Hugo dit à son lecteur : « Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi ! »³⁸

Le refus de l'« exagération » qui s'exprime au seuil de *La Canne de jonc* ne concerne cependant pas les seules confidences lyriques mais peut aussi valoir pour le grandissement épique. C'est notamment ce que montre le troisième chapitre, qui introduit l'ensemble du volume et convoque divers types de scènes pour mieux revendiquer leur absence de l'ouvrage :

Nous marchions souvent le soir dans les champs, ou dans les bois qui environnaient les garnisons, ou sur le bord de la mer, et la vue générale de la nature ou le moindre accident de terrain leur donnait des souvenirs inépuisables : c'était une bataille navale, une retraite célèbre, une embuscade fatale, un combat d'infanterie, un siège, et partout des regrets d'un

³³ *Ibid.*, p. 685.

³⁴ *Ibid.*, III, chapitre II, p. 766.

³⁵ A. Bouvet, note 1, p. 1580.

³⁶ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre II, p. 767.

³⁷ C. Millet, in M. Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, PUF, « Quadrige », 2007, p. 368.

³⁸ V. Hugo, *Les Contemplations*, *op.cit.*, p. 26. Voir aussi, notamment, Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 11-37.

temps de dangers, du respect pour la mémoire de tel grand général, une reconnaissance naïve pour tel nom obscur qu'ils croyaient illustre³⁹.

L'on retrouve ici l'idée romantique d'un écho entre la nature et l'homme, ainsi que des tableaux épiques. Mais ensuite, et de manière très significative de la part de Vigny, le narrateur affirme la nécessité d'une sélection, le refus d'épisodes purement pittoresques, sans signification profonde ou même vecteurs d'un attrait trompeur pour la guerre :

j'aurais trop à dire, si je voulais faire des récits qui n'ont pour eux que le mérite d'une vérité naïve ; mais [...] je choisirai dans mes souvenirs ceux qui se présentent à moi comme un vêtement assez décent et d'une forme digne d'envelopper une pensée choisie⁴⁰.

C'est un véritable art poétique vignyen qui s'énonce à travers cette exigence d'une idée directrice sous-tendant l'œuvre ; on verra bientôt que maintes notes de l'auteur formulent ce principe.

Dans *Servitude et grandeur militaires*, l'auteur met plutôt en évidence ses refus. C'est le sens de cette allusion de l'ancien capitaine du Marat, au début de *Laurette* : « J'avais eu quelques affaires de flibustiers que je pourrai vous dire plus tard »⁴¹. Le personnage entend livrer une histoire humaine plus qu'étroitement militaire. De même, après le récit de son mariage, l'adjudant de *La Veillée de Vincennes* ne s'attarde pas sur sa carrière :

Au reste, tout ce qu'un soldat peut avoir de dignités, il l'avait : fusil *d'honneur* à capucines d'argent, croix d'honneur pensionnée, et surtout beaux et nobles états de service, où la colonne des actions d'éclat était pleine. C'était ce qu'il ne racontait pas.⁴²

Le narrateur opère le même choix quand il adopte peu auparavant le mode du sommaire :

il nous dit encore quelques traits indifférents de sa vie : il n'avait pas eu d'avancement parce qu'il avait toujours trop aimé les corps d'élite et s'était trop attaché à son régiment.⁴³

Après l'histoire de Laurette, le narrateur résume également les autres propos que le « vieux commandant » continue de tenir :

au bout d'un quart d'heure il entama, sur le même ton, une histoire bien plus longue sur une campagne du maréchal Masséna, où il avait formé son bataillon en carré contre je ne sais quelle cavalerie. Je ne l'écoutai pas, quoiqu'il s'échauffât pour me démontrer la supériorité du fantassin sur le cavalier.⁴⁴

Si l'héroïsme pratiqué au quotidien par ce soldat – dévoué à une femme folle au point de l'emmener partout avec lui dans une charrette – intéresse son interlocuteur, ce n'est pas le cas d'exploits guerriers, sans portée morale. Le premier chapitre du volume n'annonce d'ailleurs pas des récits de combats mais des « tableaux de la vie militaire et des mœurs de nos armées, dont tous les traits ne sont pas connus. »⁴⁵

Le choix de cette approche est du reste valorisé à plusieurs reprises. Par exemple, après les confidences de Renaud, le narrateur commente : « Sa vie inconnue me paraissait un

³⁹ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre III, p. 695.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, I, chapitre V, p. 701.

⁴² *Ibid.* II, chapitre XI, p. 755.

⁴³ *Ibid.*, p. 754.

⁴⁴ *Ibid.*, I, chapitre VI, p. 718.

⁴⁵ *Ibid.*, I, chapitre I, p. 689.

spectacle intérieur aussi beau que la vie éclatante de quelque homme d'action que ce fût. »⁴⁶ La comparaison justifie clairement le déplacement de l'intérêt du récit guerrier à ses marges, dans l'intimité de soldats appelés à rester obscurs ; une fois de plus, le monde de la pensée est ainsi préféré à celui de l'action. Le capitaine lui-même met en garde contre un sentiment essentiel dans la réception d'une épopée :

– Admirable ! admirable ! » dit le capitaine Renaud en marchant plus vite, « c'est le mot actuel ; quel mot puéril ! Je déteste l'admiration ; c'est le principe de trop de mauvaises actions. On la donne à trop bon marché à présent, et à tout le monde ; nous devons bien nous garder d'admirer légèrement. [...] On doit bien faire pour soi-même, et non pour le bruit.⁴⁷

Un tel rejet suppose *a contrario* une valorisation de la réflexion, qui évite tout emballement. C'est ce que confirme la sentence qui annonce la célébration du sentiment intime de l'honneur, autrement dit de la conscience, comme l'expliquera la conclusion de l'ouvrage⁴⁸, on le sait.

Les choix littéraires opérés dans *Servitude et grandeur militaires* sont donc aussi des choix éthiques et rejoignent avec une grande cohérence la pensée de Vigny. La récapitulation des valeurs qui émergent du récit de Renaud, au début du chapitre qui va rapporter sa mort, s'accorde ainsi aux partis pris de l'écrivain. Le narrateur rapporte : « je réfléchissais seul à l'héroïsme modeste et au désintéressement, si rares tous les deux ! »⁴⁹ L'humilité du héros va de pair avec le refus de l'épopée ; son absence d'égoïsme peut rappeler le rejet des épanchements personnels. Ce dernier est aussi à rapprocher du thème de l'apprentissage. Ainsi dans la première nouvelle, après avoir annoncé au mari de Laurette qu'il doit être exécuté, le commandant du Marat lui déconseille des adieux pathétiques en lui disant : « ne soyez pas enfant, ça vaut mieux. »⁵⁰ La retenue émotionnelle est donc liée à une certaine maturité. Elle découle aussi d'une force d'âme stoïque, dont semble doué le père de Renaud, comme en témoigne la lettre qu'il lui adresse après avoir été fait prisonnier :

*je ne te reverrai sans doute jamais. Il est probable que cela t'inquiète peu. Tu n'as connu ton père que dans l'âge où la mémoire n'est pas née encore et où le cœur n'est pas encore éclos. Il s'ouvre plus tard en nous qu'on ne le pense généralement, et c'est de quoi je me suis souvent étonné ; mais qu'y faire ? – Tu n'es pas plus mauvais qu'un autre, ce me semble. Il faut bien que je m'en contente.*⁵¹

François Germain peut donc présenter *La Canne de jonc* de la façon suivante :

Il n'est plus besoin ici d'une intrigue sentimentale pour émouvoir. L'ascension du soldat suffit à éveiller la sympathie, la pitié, l'admiration, dans un registre austère et grave qui exclut les séductions du romanesque.⁵²

Le commentateur ne souligne pas seulement les refus de l'auteur mais aussi sa volonté d'une œuvre sérieuse et exigeante. James Doolittle applique avec raison un constat similaire à

⁴⁶ *Ibid.*, III, chapitre VIII, p. 812.

⁴⁷ *Ibid.*, III, chapitre II, p. 768.

⁴⁸ *Ibid.*, III, chapitre X, p. 823.

⁴⁹ *Ibid.*, III, chapitre IX, p. 814.

⁵⁰ *Ibid.*, I, chapitre V, p. 712.

⁵¹ *Ibid.*, III, chapitre IV, p. 772.

⁵² F. Germain, édition de *Servitude et grandeur militaires*, Paris, Garnier, 1965, p. LV.

l'ensemble des écrits de Vigny, qu'il dit composés pour défendre une idée, ne cultivant guère pour eux-mêmes les sentiments, le pittoresque, l'exotique ou l'étrange⁵³.

2. SUPÉRIORITÉ DE LA PENSÉE

La deuxième section de « La Maison du Berger » formule des refus encore plus radicaux que ceux de *Servitude et grandeur militaires*. Outre le dénigrement des poètes qui s'engagent en politique⁵⁴, quasiment toute l'histoire de la poésie se trouve critiquée là. « Tu tombas dès l'enfance »⁵⁵, accuse le poète avant de déprécier une poésie s'abaissant à plaire et à devenir mondaine. Une apostrophe explicite que c'est trahir sa vocation originelle :

[...] Fille du saint Orphée,
Que n'as-tu conservé ta belle gravité !⁵⁶

La figure mythique d'Orphée représente bien sûr une poésie primitive exempte de toute souillure. Cependant, les regrets qu'exprime l'exclamation mettent en évidence une déchéance et impliquent que la sacralisation de la littérature n'est pas une évidence mais un idéal à préserver ou à reconstruire. Les strophes suivantes permettent de préciser en quoi consiste la « gravité » qui fait tout le prix de son art pour Vigny. Après la condamnation des compromissions de la futilité et du monde politique, le poète célèbre une poésie de l'idée :

Ô toi des vrais penseurs impérissable amour !⁵⁷

Il précise quels en sont les moyens quand il mentionne ses « graves symboles »⁵⁸ ou quand il interroge :

Comment se garderaient les profondes pensées
Sans rassembler leurs feux dans ton diamant pur
Qui conserve si bien leurs splendeurs condensées ?⁵⁹

L'éloge est peut-être moins explicite mais le participe *condensées* laisse supposer que c'est le pouvoir de concentration du vers qui est ici évoqué. « La Maison du Berger » contient ainsi un art poétique majeur, dont les idées fortes sont récurrentes chez Vigny.

Même dans un poème de jeunesse au ton badin, dédié à son ami Hippolyte de Moncorps en 1816, Vigny déconsidère « l'inutile amas de légères paroles »⁶⁰. Dans le dernier poème des *Destinées*, « L'Esprit pur », il célèbre encore

L'IDÉAL du Poète et des graves Penseurs.⁶¹

⁵³ James Doolittle, *Alfred de Vigny*, New-York, Twayne, 1967, p. 33-34.

⁵⁴ Voir chapitre 4, p. 252.

⁵⁵ « La Maison du Berger », v. 162, *Les Destinées*, p. 123.

⁵⁶ *Ibid.*, v. 155-156.

⁵⁷ *Ibid.*, v. 196, p. 124.

⁵⁸ *Ibid.*, v. 195.

⁵⁹ *Ibid.*, v. 197-199, p. 124-125.

⁶⁰ « [À Hippolyte de Moncorps] », v. 45 *Fantaisies, Œuvres complètes*, t. I, p. 198.

⁶¹ « L'Esprit pur », v. 60, *Les Destinées*, p. 168.

« Poète » et « Penseurs » sont à nouveau réunis et dotés d'une majuscule qui leur attribue la même dignité. Ce rapprochement est constant chez Vigny. Contrairement à Malherbe qui se serait défini comme un « arrangeur de syllabes », il désigne les poètes, à la fin de sa lettre aux députés sur mademoiselle Sédaine, comme des « travailleurs de la pensée »⁶². Cette conception gouverne aussi ses jugements de lecteur. Dans un article sur les « Odes et poésies diverses » de Victor Hugo, publié dans les *Lettres champenoises* en 1822, il célèbre ainsi un auteur qui « jette dans ses récits des réflexions profondes, qui font rêver longtemps. »⁶³ Dans la « Lettre sur le théâtre » parue dans *La Revue des Deux mondes* en juin 1831 à la suite de la création d'*Antony* d'Alexandre Dumas, il écrit encore, projetant vraisemblablement ses propres principes créateurs sur l'œuvre de son confrère :

Il ne m'est pas possible de croire que M. Dumas écrive un ouvrage pareil sans une pensée dominante et sans conclusion, comme on parle sans idée dans un bal. Non, je crois ce drame médité dans un but d'utilité morale et même religieuse.⁶⁴

Vigny est tout aussi catégorique dans l'avant-propos à *La Maréchale d'Ancre*, quand il généralise à « l'art » tout entier le « but » qu'il assigne à la littérature : « si l'art est une fable, il doit être une fable philosophique »⁶⁵. Il semble que le dramaturge plaide pour des œuvres porteuses d'idées afin qu'elles puissent revendiquer une valeur éminente en dépit de leur caractère fictif, exprimé à travers le mot *fable*.

Vigny s'accorde en cela à une tendance forte de la première moitié du XIX^e siècle, dont Paul Bénichou rappelle : « jamais auparavant la poésie et les ouvrages de fiction n'ont prétendu être plus gravement pensants, et n'ont joui d'une autorité spirituelle aussi vaste. »⁶⁶ On sait que Vigny ne considère pas sans réserve la dignité religieuse alors attribuée à la littérature⁶⁷ mais il défend en revanche pleinement un art qui donne à penser. L'avant-propos de *La Maréchale d'Ancre* semble ainsi répondre à la prescription délivrée par Victor Hugo en 1823, dans un article de *La Muse française* sur *Quentin Durward*, publié par Walter Scott la même année : « Quelle doit être l'intention du romancier ? C'est d'exprimer dans une fable intéressante une vérité utile. »⁶⁸ Hugo affirme clairement la vocation didactique de la littérature, que Vigny formule également dans ses « Réflexions sur la vérité dans l'Art » :

l'HUMANITÉ ENTIÈRE a besoin que ses destinées soient pour elle-même une suite de leçons ; plus indifférente qu'on ne pense sur la RÉALITÉ DES FAITS, elle cherche à perfectionner l'événement pour lui donner une grande signification morale⁶⁹.

Edmond Estève voit ici l'influence de la *Scienza Nuova* de Giovanni Battista Vico, traduite et résumée par Jules Michelet en 1827 : « La thèse, – supériorité de la vérité idéale et transcendante sur la vérité réelle et positive, – est la même chez le penseur et le romancier. »⁷⁰ Giovanni Gullace cite quant à lui Victor Cousin, écrivant dans *Du Vrai, du Beau et du Bien* :

⁶² « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire », *Mélanges, Œuvres complètes*, t. II, p. 1196.

⁶³ « "Odes et poésies diverses" par Victor Hugo », *ibid.*, p. 1281.

⁶⁴ « Lettre sur le théâtre », *ibid.*, p. 1231.

⁶⁵ *La Maréchale d'Ancre*, « avant-propos », p. 625.

⁶⁶ P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, *op.cit.*, p. 979.

⁶⁷ Voir en particulier le chapitre 3, p. 189 *sqq.*, et 4, p. 279 *sqq.*

⁶⁸ V. Hugo, « Quentin Durward ou l'Écossais à la cour de Louis XI » [*La Muse française*, juillet 1823], repris par B. Andersson dans l'édition de *Notre-Dame de Paris*, *op.cit.*, p. 723.

⁶⁹ *Cinq-Mars*, « Réflexions sur la vérité dans l'Art », p. 9.

⁷⁰ E. Estève, « Vico, Michelet et Vigny », *Revue universitaire*, 1919, p. 197.

« Ce qui fait l'art, c'est avant tout la réalisation de l'idée »⁷¹. François Germain fait remarquer, plus généralement, que « Vigny participe [...] au grand courant idéaliste qui marque le début du siècle, et qui confie à l'art la haute mission de répandre des idées. »⁷²

3. PRIMAUTÉ DE L'IDÉE

Franck Paul Bowman souligne que Vigny rejoint également l'idéalisme du philosophe Louis-Claude de Saint-Martin, exigeant que la pensée domine la forme afin que la poésie retrouve sa fonction religieuse originelle. Si l'auteur des *Destinées* ne place plus son art au service de Dieu mais de l'Esprit, comme le fait justement remarquer le chercheur⁷³, il est vrai qu'il assigne à la méditation une place éminente dans la création littéraire. Malgré son refus de l'esprit de système, il est notamment attaché à une réflexion claire ; c'est pourquoi il critique dans ses carnets les œuvres fragmentaires de La Rochefoucauld et Pascal : « Il est trop commode de passer pour architecte parce qu'on laisse ce fouillis de pierres dans un chantier pêle-mêle et sans ordre. »⁷⁴ Pour éviter cet éparpillement, Vigny n'a de cesse de revendiquer une élaboration rigoureuse de l'œuvre, gouvernée par un projet didactique. C'est ce qu'expose très clairement une note de 1860 sur sa « manière de composer » :

L'idée une fois reçue m'émeut jusqu'au cœur, et je la prends en adoration. [...] Puis je travaille pour elle, je lui choisis une époque pour sa demeure, pour son vêtement une nation. Là je fouille les temps et les débris de la société de ces âges qui conviennent le mieux à sa manifestation. Ces précieux restes une fois assemblés, je trouve le point par lequel l'idée s'unit à eux dans la *vérité de l'art* et par lequel la réalité des mœurs s'élève jusqu'à l'idéal de la *pensée-mère* ; sur ce point flotte une *fable*, qu'il faut inventer assez passionnée, assez émouvante pour servir de démonstration à l'idée et la *démonstration* incontestable s'il se peut.⁷⁵

Cette méthode place clairement l'œuvre littéraire au service d'une idée préalable, forgée, tout de même, par l'auteur lui-même. Celui-ci n'envisage néanmoins pas son œuvre comme une « idée esthétique » kantienne, excédant toute pensée déterminée, mais comme la « démonstration » la plus rigoureuse précise – ainsi que le suggère l'adjectif *incontestable* – d'une thèse précise. Cela n'empêche pas que l'ouvrage achevé puisse déborder les intentions de l'auteur, mais Vigny n'envisage pas cet aspect ici, se montrant plus préoccupé d'apporter la preuve d'une idée que la matière d'une réflexion moins prévisible. Ce principe est récurrent sous la plume de l'écrivain, de sorte que Joseph Kessel a pu écrire : « dans toute son œuvre, Vigny cherche à ce que sa forme ne soit qu'une réplique exacte de ses conceptions philosophiques. »⁷⁶ Revenant sur l'écriture de son drame dans la préface de *Chatterton*,

⁷¹ G. Gullace, « Alfred de Vigny's conception of esthetics », *op.cit.*, p. 267.

⁷² F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 68.

⁷³ F. P. Bowman, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973, p. 224-226.

⁷⁴ *Journal*, p. 1279 (1851).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 1355-1356.

⁷⁶ Joseph Kessel, « La pensée dans la composition de Vigny » [*La presque île*, juillet 1916], repris dans *AAAV* n° 15, 1985-1986, p. 64.

l'auteur emploie par exemple une formule marquante : « les paroles ont coulé dans le moule qu'avait creusé ma pensée. »⁷⁷ À l'inverse, dans son portrait de « L'HOMME DE LETTRES », il dénonce un talent creux, dominé par une forme vaine :

Il se fait le langage des genres, comme on se fait le masque des visages. Il peut écrire la comédie et l'oraison funèbre, le roman et l'histoire, l'épître et la tragédie, le couplet et le discours politique. Il monte de la grammaire à l'œuvre, au lieu de descendre de l'inspiration au style⁷⁸.

L'image du « masque » exprime clairement l'hypocrisie qu'il y a, pour Vigny, à emprunter des manières d'écrire qui ne correspondent pas à une méditation personnelle. L'énumération qui suit dénonce une omnipotence qui trahit en fait un talent artificiel et superficiel. La dernière formule est l'occasion pour le préfacier d'affirmer sa propre conception de la création littéraire, introduite par la locution « au lieu de », qui replace les idées au principe de toute œuvre.

Vigny réitère cette exigence quand il prodigue quelques conseils à des écrivains en quête de reconnaissance. Le 25 mars 1851, il écrit ainsi à son amie Camilla Maunoir, qui a sollicité son avis sur les premiers essais littéraires d'un proche parent :

avant tout c'est la *pensée-mère* d'une œuvre qu'il faut faire connaître à son *confesseur*. C'est là le *fil* du chapelet, c'est l'axe du petit globe que l'on veut créer. [...] Il faut se former dans l'ombre un talent original, un style à soi qui reste comme l'expression pure de sa pensée, de son sentiment, de son caractère, de sa vie, enfin de son être tout entier⁷⁹.

Si le style vient en second, ce n'est pas qu'il est secondaire, mais qu'il doit revêtir un sens, signe que l'écrivain ne réduit tout de même pas les œuvres littéraires à l'exposé d'une idée. Car Vigny ne fait là que formuler les préceptes qui gouvernent son propre travail, tout comme quand il guide les prétendants aux prix décernés par l'Académie française. Lise Sabourin résume : « impartialité de la réflexion logique, tonalité d'écriture personnelle et non pas conformité à un prétendu style académique convenu : voilà ce qu'il attend des auteurs des pièces soumises au concours. »⁸⁰ En vue du concours d'éloquence consistant en un éloge de Saint-Simon, en 1855, il note ainsi : « *Avant tout* nous voulons la *raison, un jugement sain* sur des temps et des hommes. – Ensuite les formes, les tropes viendront. – »⁸¹ En 1860, il recommande à Jules Claretie, souhaitant participer au concours de poésie : « Que votre forme soit vôtre, qu'elle ne se ressente d'aucune imitation, mais représente comme un miroir ardent les émanations de votre âme. »⁸² Si Vigny s'est toujours montré particulièrement attentionné pour les auteurs sollicitant son aide, la peine qu'il prend de prodiguer ces conseils témoigne aussi de l'importance que revêt à ses yeux la profondeur de la littérature, en un siècle en quête de repères. Encore une fois, il ne préconise pas de négliger la forme ; il refuse simplement de la cultiver pour elle-même et la souhaite étroitement liée à une réflexion, de la même façon qu'il condamne les systèmes littéraires pour l'uniformisation inepte qu'ils imposent. Jacques-Philippe Saint-Gérard résume : « Vigny revendique [...] l'indépendance stylistique comme

⁷⁷ Chatterton, « Dernière nuit de travail », p. 749.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 751.

⁷⁹ *Correspondance-Séché*, t. II, p. 34-35.

⁸⁰ L. Sabourin, *Alfred de Vigny et l'Académie française*, *op.cit.*, p. 666.

⁸¹ *Papiers académiques*, p. 66 (pour le 12 avril 1855).

⁸² *Correspondance-Séché*, t. II, p. 187.

marque d'une solidarité de la pensée et de son expression »⁸³. L'écrivain fait ainsi écho à l'analyse de madame de Staël, affirmant dans *De la littérature* :

le style ne consiste pas seulement dans les tournures grammaticales, il tient au fond des idées, à la nature des esprits ; il n'est point une simple forme. Le style des ouvrages est comme le caractère d'un homme ; ce caractère ne peut être étranger ni à ses opinions, ni à ses sentiments ; il modifie tout son être.⁸⁴

B) RESSOURCES DIDACTIQUES DE LA LITTÉRATURE

Que la forme soit, pour Vigny, indispensable à la transmission des idées, c'est ce que montre *a contrario* sa critique du poème *La Religion*, publié par Louis Racine en 1742 : « Sermon en vers froids. Insupportable ennui, il est impossible que l'âme ni l'esprit s'y attachent »⁸⁵. L'écrivain affirme en revanche, dans « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire » : « le Vrai a besoin de revêtir le Beau comme un rayonnant visage »⁸⁶. De nombreuses notes de l'auteur permettent de préciser cette déclaration imagée. Une réflexion sur le roman et l'histoire datée de 1856 expose par exemple le pouvoir du premier :

Le roman dit : « Je me nomme *fiction*. Chacune de mes idées-mères, pour vous entrer dans l'esprit, prend une forme *séductrice*. Elle charme par le drame, par le paysage, par la comédie, par les descriptions détaillées et vous inondant par tous ces courants elle pénètre votre cœur et s'établit en reine et pour toujours dans votre mémoire. » [...] Le roman supérieur [...] doit s'écrire toujours pour *démontrer* et *prouver*, ou ne pas s'écrire.⁸⁷

Les deux fonctions essentielles de séduction et de conservation qui émergent ici sont également mises en avant à propos de la poésie, dans un carnet de 1840 :

Oui, la poésie est une volupté, mais une volupté couvrant la pensée et la rendant lumineuse par l'éclat de son cristal préservateur qui lui permettra de vivre éternellement et d'éclairer sans fin.⁸⁸

Plus généralement, Vigny note en 1830 : « l'on conserve malgré soi dans le cerveau l'image d'un tableau ou la mélodie d'un air. »⁸⁹ Si évidente qu'elle apparaisse, cette confiance dans la force de persuasion de la fiction et de l'art appelle toutefois quelques éclaircissements.

⁸³ J.-Ph. Saint-Gérard, *Alfred de Vigny. Vivre, Écrire, op.cit.*, p. 18.

⁸⁴ G. de Staël, *De la littérature* [1800], seconde partie, chapitre VII, éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 381.

⁸⁵ *Journal*, p. 1172 (1842).

⁸⁶ « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire », *op.cit.*, p. 1170.

⁸⁷ *Mélanges, op.cit.*, p. 1078 (fragment 11 a, 15 octobre 1856).

⁸⁸ *Journal*, p. 1139-1140.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 915 (3 août 1830).

1. CRÉDIT DE LA FICTION

Vigny a souvent à cœur, dans ses romans, de faire valoir leur vérité particulière. Dans *Servitude et grandeur militaires*, il ne dissimule pourtant pas le travail de recomposition auquel il s'est livré. À la fin du premier chapitre, il évoque ainsi la genèse de l'ouvrage : « il me reste ces souvenirs dont je rassemble ici, autour d'une idée, les traits principaux. »⁹⁰ L'écrivain met clairement en évidence une démarche de sélection et d'organisation au service d'une démonstration. Dans sa correspondance, il formule encore plus directement le paradoxe d'une vérité reconstruite, à distinguer du « vrai des faits », comme l'ont déjà exposé les « Réflexions sur la vérité dans l'art » quelques cinq années avant la parution de *Servitude et grandeur militaires*. Dans une lettre au Capitaine de Lacoudrée datée du 21 octobre 1835, Vigny explique : « Tout est roman et invention dans ces trois histoires, mais imaginé d'après les vérités observées et recueillies ou devinées peut-être assez juste. »⁹¹ Il propose une définition symétrique à Eugène Sue, en 1843 : « c'est un mensonge composé de bien des vérités »⁹². Au sein même de l'œuvre, toutefois, l'ambivalence des histoires enchâssées ne s'avoue pas de la sorte. Puisque le narrateur est identifiable à l'auteur et qu'il affiche sa sincérité, les confidences qu'il dit avoir recueillies auprès de ses aînés apparaissent comme d'authentiques récits de vie. Dans le troisième chapitre introduisant l'ensemble du volume, après avoir évoqué son intérêt pour les témoignages des vieux soldats, le narrateur affirme même : « Ils n'étaient pas fâchés, de leur côté, d'écrire dans ma mémoire les histoires particulières de leur vie »⁹³. L'emploi du verbe *écrire* est intéressant : il constitue bien sûr une métaphore exprimant l'idée d'une transmission durable du souvenir, mais donne aussi l'impression que les « anciens officiers »⁹⁴ ont eux-mêmes tenu la plume transcrivant fidèlement les récits que nous lisons. Certes, le complément *mémoire* ne trompe pas, mais il suggère néanmoins que le narrateur rapporte les histoires telles qu'il les a entendues, en dépit de la recomposition présentée dans le premier chapitre. Cette oscillation entre transparence et trompe-l'œil dans l'évocation de la genèse de l'œuvre permet sans doute d'en exprimer au mieux la vérité complexe, à la fois fidèle au réel et fabriquée, d'une valeur en tout cas certaine, comme le montrent le désir des soldats de léguer leurs souvenirs et celui du narrateur de les recueillir.

Cinq-Mars invite aussi à réfléchir à l'art ambivalent du roman dans l'évocation du château de Chambord qui, au chapitre XIX, mêle description explicative et rêverie poétique. Le narrateur assigne d'abord à ce développement une fonction informative en avançant : « il ne sera peut-être pas inutile de parler de cette étonnante construction »⁹⁵. Pourtant, le réel se transforme rapidement sous sa plume :

⁹⁰ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I, p. 689.

⁹¹ *Correspondance*, 3, p. 49.

⁹² « Documents sur *Servitude et grandeur militaires* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 848 (document 50 a, 26 août 1843).

⁹³ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre III, p. 695.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XIX, p. 210.

À quatre lieues de Blois, à une heure de la Loire, dans une petite vallée fort basse, entre des marais fangeux et un bois de grands chênes, loin de toutes les routes, on rencontre tout à coup un château royal, ou plutôt magique. On dirait que, contraint par quelque lampe merveilleuse, un génie de l'Orient l'a enlevé pendant une des mille nuits, et l'a dérobé aux pays du Soleil pour le cacher dans ceux du brouillard avec les amours d'un beau prince. Ce palais est enfoui comme un trésor ; mais à ses dômes bleus, à ses élégants minarets, arrondis sur de larges murs ou élancés dans l'air, à ses longues terrasses qui dominent les bois, à ses flèches légères que le vent balance, à ses croissants entrelacés partout sur les colonnades, on se croirait dans les royaumes de Bagdad ou de Cachemire, si les murs noircis, leur tapis de mousse et de lierre, et la couleur pâle et mélancolique du ciel, n'attestaient un pays pluvieux. Ce fut bien un génie qui éleva ces bâtiments ; mais il vint d'Italie et se nomma le Primatice ; ce fut bien un beau prince dont les amours s'y cachèrent ; mais il était roi, et se nommait François I^{er}.⁹⁶

L'univers des contes orientaux se superpose à celui de la Touraine mais disparaît au moment où le narrateur réaffirme la réalité historique des lieux. Toutefois, imaginaire et réel finissent par fusionner quand le paragraphe se referme sur l'évocation – mêlant histoire et mythologie – d'« une Diane mystérieuse, cette Diane de Poitiers, deux fois déesse et deux fois adorée dans ces bois voluptueux. »⁹⁷ La conclusion de la description reporte cependant cette confusion sur la réalité elle-même : « cela semble une pensée fugitive, une rêverie brillante qui aurait pris tout à coup un corps durable ; c'est un songe réalisé. »⁹⁸ L'affirmation finale brouille les frontières de la fiction et du réel, justifiant le recours à l'imagination pour rendre compte d'une réalisation qui fut d'abord un rêve. Plus largement, on peut considérer que ce passage suggère comment le roman, mélange de vérité et d'invention, permet de traduire le caractère souvent extraordinaire du monde, d'en révéler l'essence singulière.

Dans *Stello*, les réactions du personnage éponyme aux récits de son ami montrent comment ces derniers peuvent se prévaloir de trois genres de vérité. Après que le docteur a rapporté les derniers détails sordides du décès de Gilbert, le patient parle d'une « vérité toujours inexorable »⁹⁹, mettant en évidence l'exactitude du conteur, qui n'épargne aucune circonstance vraie. Suite à l'histoire de Kitty Bell, Stello formule un autre commentaire :

Oui, cela s'est dû passer ainsi ; oui, je vois chaque jour des hommes semblables à ce Beckford, qui est miraculeusement incarné d'âge en âge sous la peau blafarde des *plaideurs d'affaires publiques*.¹⁰⁰

L'auditeur affirme ici la vérité d'un type, au sens où Balzac l'entendra dans la préface de la première édition d'*Une ténébreuse affaire* en 1841, comme « personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tous ceux qui lui ressemblent plus ou moins, [...] modèle du genre. »¹⁰¹ Dans le texte de Vigny, l'emploi du pluriel et l'affirmation d'une permanence traduisent bien cette possibilité d'une vérité à caractère général, sans nécessité d'une correspondance exacte avec une réalité précise. Stello sépare encore plus la « vérité de l'art » du « vrai des faits » quand il déclare, à l'issue de l'histoire de la Terreur proposée par le Docteur noir : « Oui, cela dut se passer ainsi, [...] oui, je l'atteste par tout ce que j'ai souffert

⁹⁶ *Ibid.*, p. 210-211.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Stello*, chapitre XII, p. 523.

¹⁰⁰ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 554.

¹⁰¹ H. de Balzac, *Une ténébreuse affaire* [1841], éd. G. Gengembre, Paris, Presses Pocket, 1993, p. 269.

en écoutant. »¹⁰² Quoique la formule introductrice rapproche cette réaction de la précédente, la logique en diffère notablement : de façon assez audacieuse, ce sont maintenant la réception du récit, sa capacité à toucher, qui lui accordent une force de vérité, indépendamment de tout lien avec le réel.

La fiction acquiert ainsi une pleine légitimité à instruire. C'est ce que signifie à nouveau le romancier quand, au chapitre VII de *Cinq-Mars*, il qualifie les paroles de Richelieu, pourtant non avérées, de « mémorables »¹⁰³. Il suggère ainsi que le roman crée des scènes d'un tel intérêt qu'elles méritent de passer à la postérité, au même titre que des événements historiques. La réflexion même du ministre, désabusé par le poids de ses hautes fonctions, met en évidence le spectacle édifiant que peut constituer la peinture – quoiqu'imaginaire – de son découragement :

Quel ennui profond ! quelles interminables inquiétudes ! Si l'ambitieux me voyait, il fuirait dans un désert. Qu'est-ce que ma puissance ? Un misérable reflet du pouvoir royal ; et que de travaux pour fixer sur mon étoile ce rayon qui flotte sans cesse !¹⁰⁴

S'il n'est pas certain que ces propos éclairent le personnage historique, ils valent en revanche par la réflexion qu'ils engagent sur la vanité, à la manière de certains livres de sagesse religieuse ou simplement morale.

De même, on a vu¹⁰⁵ que le poème « La Flûte » affirme le pouvoir fortifiant d'une fiction en montrant l'effet consolateur du discours du poète, confiant au pauvre comment il imagine le devenir de l'âme après la mort. Articulant également plusieurs niveaux de lecture, « La Bouteille à la Mer » souligne aussi sa propre force argumentative. Le poème ne détaille pas le contenu du « journal savant » du capitaine et de « la carte des flots » qu'il lègue aux « voyageurs futurs »¹⁰⁶. C'est l'effort même du découvreur qui est célébré comme un « phare » pour tous les « Penseurs laborieux »¹⁰⁷, ainsi que Baudelaire s'en souviendra sans doute, assimilant à « un phare allumé sur mille citadelles » le travail des artistes, considéré comme le « meilleur témoignage » de « notre dignité »¹⁰⁸. La dernière strophe du poème de Vigny étend déjà, à travers l'emploi de la quatrième personne, la portée de l'exemple de son héros à l'ensemble de l'humanité, comme dans cet impératif :

Répandons le savoir en fécondes ondées¹⁰⁹.

C'est en fait à partir de la strophe XXII que la leçon du texte commence à s'élargir, quand la question du pêcheur sur la Bouteille trouvée dans ses filets trouve une réponse :

¹⁰² *Stello*, chapitre XXXVII, p. 647. Cette réaction rappelle les théories de l'abbé Dubos (1670-1742), pour qui c'est l'effet d'une œuvre qui garantit sa vraisemblance ; voir Nathalie Kremer, *Vraisemblance et représentation au XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 2011, p. 274-275.

¹⁰³ *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 81.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Voir chapitre 4, p. 268.

¹⁰⁶ « La Bouteille à la Mer », v. 31, 33, 35, *Les Destinées*, p. 154.

¹⁰⁷ *Ibid.*, v. 170, p. 159.

¹⁰⁸ C. Baudelaire, « Les Phares », v. 39, 41, 42, *Les Fleurs du Mal*, *op.cit.*, p. 59.

¹⁰⁹ « La Bouteille à la Mer », *op.cit.*, v. 178, p. 159.

Quel est cet Élixir ? Pêcheur, c'est la Science.¹¹⁰

Le seul substantif *Science* renvoie aux documents légués par le marin, les rendant représentatifs de l'effort intellectuel, bien au-delà du contenu de leurs enseignements. Il est en outre intéressant de remarquer le lien étroit qui unit ce vers à ceux qui précèdent, rapportant la curiosité du pêcheur :

Il court, cherche un savant et lui montre sa prise,
Et sans l'oser ouvrir demande qu'on lui dise
Quel est cet élixir noir et mystérieux.¹¹¹

Le premier hémistiche du dernier vers sera répété à l'identique au début de la strophe suivante, à ceci près que le substantif *élixir* sera doté d'une majuscule pour signifier la valeur de la trouvaille. Il semble que le poème mette ainsi en évidence la nécessité d'interpréter l'histoire du marin pour en tirer toutes les leçons. On pourrait aussi considérer que le passage de la narration – qui s'achève en quelque sorte à la strophe XXI avec la découverte de la Bouteille – à la conclusion – dont on ne peut d'abord dire si elle correspond à la réponse du « savant » ou du poète – manifeste la valeur instructive du récit. C'est du reste ce que suggère la reprise de plusieurs termes du récit dans la dernière partie du poème. Le commentaire du poète, au vers 32, disant le journal du capitaine

Plus rare que la perle et que le diamant¹¹²,

trouve ainsi un écho aux vers 151-154 :

Et si tes lourds filets, ô pêcheur, avaient pris
L'or qui toujours serpente aux veines du Mexique,
Les diamants de l'Inde et les perles de l'Afrique,
Ton labeur de ce jour aurait eu moins de prix.¹¹³

Plus loin, les paroles du marin, transcrites au vers 42¹¹⁴, sont quasiment reproduites à l'identique, citées en exemple :

Dites en souriant comme ce Capitaine :
« Qu'il aborde, si c'est la volonté des Dieux ! »¹¹⁵

Que l'histoire du navigateur soit avant tout une leçon, c'est du reste ce que montre le sous-titre du poème : « *Conseil à un jeune homme inconnu* »¹¹⁶. Le « conseil » délivré par le texte est bien sûr celui de la conclusion, invitant à se consacrer à la pensée. Mais la première strophe formule d'autres recommandations :

Courage, ô faible Enfant [...].
Oubliez Chatterton, Gilbert et Malfilâtre ;
[...] – Écoutez.¹¹⁷

C'est aussi à une réception attentive des récits instructifs qu'invite le poème à son ouverture. Employé au singulier, le substantif *conseil* ne laissait pourtant pas attendre cette double

¹¹⁰ *Ibid.*, v. 148, p. 158.

¹¹¹ *Ibid.*, v. 145-147.

¹¹² *Ibid.*, v. 32, p. 154.

¹¹³ *Ibid.*, v. 151-154, p. 158.

¹¹⁴ *Ibid.*, v. 42, p. 154: « Qu'il aborde, si c'est la volonté de Dieu ! »

¹¹⁵ *Ibid.*, v. 174-175, p. 159.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 153.

¹¹⁷ *Ibid.*, v. 1-7.

incitation. C'est qu'il désigne le poème lui-même, du fait de sa position dans le sous-titre. L'assimilation de l'œuvre entière à un message à transmettre est de plus suggérée par l'imprécision de l'identité du destinataire, confirmée par le passage de la deuxième à cinquième personne dans la première strophe, qui tend à faire du texte un objet jeté à la mer sans savoir qui le recueillera. Le poème repose ainsi sur un effet de mise en abyme : « conseil » destiné à un « inconnu », il met en scène un homme léguant lui aussi le fruit de ses réflexions à « la mer des multitudes »¹¹⁸. Si la leçon qui se dégage de l'histoire du capitaine est de cultiver le « savoir »¹¹⁹, celle du poème lui-même pourrait bien être de vénérer la poésie, autre fruit de la réflexion humaine, que la conclusion tend d'ailleurs à confondre avec la science, on s'en souvient¹²⁰. « La Bouteille à la Mer » célèbrerait ainsi la capacité d'une fiction poétique à transmettre une forme de connaissance.

2. FORCE ENTRAÎNANTE DE L'ART

La réponse d'Homère à Platon, à la fin du chapitre XXXVIII de *Stello*, célèbre plus largement le pouvoir de l'art comme « miroir de la vie », reposant principalement sur l'imagination, qui « contient en elle-même le jugement et la mémoire »¹²¹. Manière de dire que l'art n'est pas faux, puisqu'il s'appuie sur le souvenir du réel, dont il enrichit même la signification grâce à la réflexion de l'artiste. L'image du miroir, qui pourrait être employée en mauvaise part pour concéder à Platon que les représentations artistiques ne sont que des simulacres de la réalité, manifeste donc plutôt le ralliement de Vigny à des confrères comme Hugo, Stendhal ou Balzac, qui en font l'expression par excellence de l'idéalisme romantique¹²². La conception de l'imagination esquissée ici la présente du reste comme une activité qui, englobant le jugement propre à la philosophie, lui est « supérieure »¹²³. La suite du développement souligne en outre la force spécifique de l'art : « Qui entraîne les hommes, si ce n'est l'émotion ? qui enfante l'émotion, si ce n'est l'art ? »¹²⁴ Le début de la prosopopée d'Homère, où l'aède fait d'abord mine de donner raison à son détracteur, énumère en fait déjà d'autres qualités d'importance : la poésie y est en effet définie comme « une couche de mots et d'expressions figurées, soutenues de mesure, de nombre et d'harmonie »¹²⁵. Pour Gisèle Séginger cependant, considérer que « la puissance de l'image [et] du rythme [...] emporte la conviction plus aisément que le développement conceptuel », comme le fait encore aujourd'hui Alain Badiou, revient à concéder que « la poésie puisse avoir pour le philosophe

¹¹⁸ *Ibid.*, v. 181, p. 159.

¹¹⁹ *Ibid.*, v. 178.

¹²⁰ Voir chapitre 2, p. 127.

¹²¹ *Stello*, chapitre XXXVIII, p. 654.

¹²² En 1827, dans la préface de *Cromwell*, Hugo définit le drame comme un « miroir de concentration » (*op.cit.*, p. 90). Stendhal cite Saint Réal en exergue du chapitre XIII de *Le Rouge et le Noir*, en 1830 : « Le roman est un miroir que l'on promène le long d'un chemin » (*op.cit.*, p. 81). Comme nous l'avons déjà mentionné au chapitre 4 (p. 286), Balzac évoque le « miroir concentrique » du romancier, dans la préface de *la Peau de chagrin*, en 1831.

¹²³ *Stello*, chapitre XXXVIII, p. 654.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

le rôle du mythe chez Platon », mais pas à la reconnaître comme une forme en elle-même porteuse de sens¹²⁶.

Sans envisager clairement pour l'expression littéraire un autre rôle que celui d'auxiliaire de la pensée, c'est toutefois sa capacité à émouvoir que Vigny s'attache à souligner, davantage que la beauté de sa langue. C'est en particulier le cas dans *Cinq-Mars*, notamment à travers plusieurs contre-exemples confirmant le constat de Joëlle Gleize pour qui, souvent, « [l]e roman se démarque des romans qu'il représente. »¹²⁷ Ainsi, à la fin du chapitre XV, il est significatif que Marie de Mantoue entreprenne de lire *L'Astrée* pour « cesser de réfléchir » et finisse « profondément endormie »¹²⁸. L'« ennui »¹²⁹ suscité par ce roman s'explique principalement de deux façons. Tout d'abord, l'œuvre manque de vérité. Le narrateur souligne les « faussetés accumulées » d'une gravure représentant l'héroïne éponyme, une bergère gauloise, vêtue à la mode du XVII^e siècle, portant « des talons haut, un corset et un immense vertugadin »¹³⁰. Le « druide Adamas » n'est pas davantage le « mystérieux sacrificateur » qu'espérait la duchesse : il discourt « délicatement » de l'amour tendre et constitue une « ingénieuse allégorie, figurant le lieutenant général de *Montbrison* », ce que la lectrice ne peut apprendre qu'en se reportant aux clés livrées « vers la fin du livre »¹³¹. Les sentiments des personnages semblent aussi forcés que ce double sens : il paraît excessif que Céladon se noie « du désespoir d'avoir été reçu un peu froidement dans la matinée »¹³². Telle est l'autre insuffisance majeure de l'ouvrage : son manque de profondeur, la superficialité des sentiments et des réflexions qu'il développe. Marie se trouve ainsi « trop spirituelle » et « trop passionnée »¹³³ pour l'apprécier. Comme on le voit, quelques commentaires du narrateur de *Cinq-Mars* révèlent les failles de l'ouvrage de « M. d'Urfé »¹³⁴, mais celles-ci éclatent aussi à travers de simples citations, confrontées avec ironie et désinvolture¹³⁵ aux attentes de Marie, comme si n'importe quel extrait de l'ouvrage pouvait suffire à remettre en cause l'adoration que lui vouent les « belles prudes de la Cour »¹³⁶. En mentionnant « la grande vogue de ce roman »¹³⁷ qu'il déprécie pourtant, Vigny achève de plaider en creux pour que la persistance du goût classique, au début du XIX^e siècle, n'empêche pas l'avènement d'une littérature romantique, aux antipodes de la pastorale raillée dans ce chapitre. À la fin de *Cinq-Mars*, c'est une œuvre de Richelieu, *Mirame*, qui connaît un échec similaire :

cette impartiale assemblée fut aussi froide que la *tragédie-pastorale* l'était elle-même ; en vain les *bergères* du théâtre, couvertes de pierreries, exhaussées sur des talons rouges, portant du bout des doigts des houlettes ornées de rubans, et suspendant des guirlandes de fleurs sur leurs robes que soulevaient les *vertugadins*, se mouraient d'amour en longues

¹²⁶ G. Séginger, introduction, *Littérature et philosophie mêlées*, op.cit., p. 16, note 61.

¹²⁷ Joëlle Gleize, *Le Double miroir. Le Livre dans les Livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, p. 33.

¹²⁸ *Cinq-Mars*, chapitre XV, p. 181 et 183.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 182 et 183.

¹³² *Ibid.*, p. 182.

¹³³ *Ibid.*, p. 181 et 182.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹³⁵ Alphonse Bouvet indique que la page lue par Marie est « factice, et composée avec des erreurs et des confusions » (note 1 à la page 182, p. 1367).

¹³⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XV, p. 181.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 182.

tirades de deux cents vers langoureux ; en vain des *amants parfaits* (car c'était le beau idéal de l'époque) se laissaient dépérir de faim dans un antre solitaire, et déploraient leur mort avec emphase, en attachant à leurs cheveux des rubans de la couleur favorite de leur belle¹³⁸.

Les artifices semblent les mêmes que dans l'œuvre d'Honoré d'Urfé, comme si « le beau idéal de l'époque » était toujours reproduit à l'identique, sans souci des aspirations du public. Les « *bergères* » – dont l'italique dénonce à la fois l'étrangeté et la dimension convenue – portent le même costume qu'Astrée ; l'emphase des sentiments ne convainc pas davantage, ce qui surprend peu de la part de Richelieu, que le roman ne présente guère comme un être sensible. On peut même soupçonner que le ministre, tel l'homme de lettres que fustige la préface de *Chatterton*, se soit « fait le langage »¹³⁹ de la passion sans y croire.

En revanche, *Le Paradis perdu* de Milton, au chapitre XX, parvient à toucher Marion de Lorme malgré les préjugés d'une majorité de l'auditoire, réservant un mauvais accueil au poète anglais :

De douces larmes bien involontaires coulaient des yeux de la belle Marion de Lorme : la nature avait saisi son cœur malgré son esprit ; la poésie la remplit de pensées graves et religieuses dont l'enivrement des plaisirs l'avait toujours détournée, l'idée de l'amour dans la vertu lui apparut pour la première fois avec toute sa beauté, et elle demeura comme frappée d'une baguette magique et changée en une pâle et belle statue.¹⁴⁰

Significativement, Vigny ne mentionne pas ici les procédés mis en œuvre par l'écrivain ; il souligne la force quasi surnaturelle du poème, qui émeut, révèle un univers impensé, élève le personnage au-dessus de son quotidien. La mise en valeur de cet auteur à contre-courant de la mode en vigueur plaide bien sûr en faveur d'un renouveau qui redonne sens à la littérature et lui prête une dignité supérieure.

3. FABLES ET SYMBOLES

Convaincu qu'il faut toucher pour instruire et que la fiction peut être porteuse de vérité, Vigny recourt largement aux fables et aux symboles ; c'est pourquoi il convient de préciser l'usage qu'il en fait.

a) FABLES

Dans un article consacré à la fable et au symbole dans *Les Destinées*, André Jarry tente de montrer que « la plupart des poèmes qui composent le recueil des *Destinées* sont construits

¹³⁸ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 324.

¹³⁹ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 751.

¹⁴⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 234-235.

comme des fables », c'est-à-dire à la manière d'un Jean de La Fontaine¹⁴¹. Il commence à juste titre par évoquer « La Mort du Loup », structuré, on l'a vu¹⁴², de manière à « tirer de l'aventure tragique un enseignement philosophique », selon la formule de Pierre-Georges Castex¹⁴³. L'on s'accordera aussi à considérer que la strophe du « Silence », ajoutée au « Mont des Oliviers » en 1863, constitue une sorte de morale pratique, et tend à faire du récit qui précède un apologue. Ajoutons tout de suite que les récits enchâssés dans *Stello* ou *Servitude et grandeur militaires*, accompagnés de discours qui en annoncent les leçons ou en tirent les conclusions, fonctionnent sur un principe similaire. Mais dans *Les Destinées*, l'adjonction d'une morale aux récits du poète est rarement évidente. André Jarry reconnaît lui-même qu'il est difficile d'assimiler « La Maison du Berger », « L'Esprit pur » et surtout « Les Destinées » à des fables¹⁴⁴. Nous ne voyons pas davantage à la fin de « La Colère de Samson » une « prière incantatoire où se prononce la leçon de l'aventure tragique qui précède »¹⁴⁵. En effet, le souhait qui s'y formule ne revêt pas l'assurance d'un enseignement. En s'exclamant :

Terre et Ciel ! punissez par de telles justices
 La trahison ourdie en des amours factices
 Et la délation du secret de nos cœurs
 Arraché dans nos bras par des baisers menteurs !¹⁴⁶

le poète manifeste un désir de justice mais n'en n'annonce pas l'avènement. S'adressant à des entités incontrôlables, l'impératif n'exprime pas non plus un conseil assimilable à un précepte. Il faut donc conserver à cette prière l'incertitude d'un espoir. De même, la strophe précédente interroge plus qu'elle ne dégage le sens du dénouement en demandant aux mêmes interlocuteurs s'ils ont « tressailli d'allégresse »¹⁴⁷ devant la chute du temple de Dâgon. Soulignons du reste l'ambiguïté de l'apostrophe « Terre et Ciel », qui jette quelque incertitude sur la possibilité d'une justice divine. Nous montrerons ultérieurement que le « *Post-scriptum* » des « Oracles »¹⁴⁸ ou le billet de Wanda au Français¹⁴⁹ ménagent aussi une large place au doute. Identifier certains passages des poèmes à leur morale semble également délicat. Nous exposerons aussi plus tard qu'il n'est pas certain que le poète prenne en charge le discours final du pionnier dans « La Sauvage »¹⁵⁰. Quant à « La Flûte », ce serait l'appauvrir que d'assimiler l'ultime discours du poète à une leçon : le texte se limiterait alors à traiter des rapports de l'âme et du corps, bien qu'il célèbre aussi la fiction poétique, on le

¹⁴¹ A. Jarry, « *Les Destinées : de la fable au symbole* », *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier, op.cit.*, p. 234. Voir Jean de La Fontaine, *Fables* [1668-1693], éd. Jean-Charles Darmon, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche classique », 2002.

¹⁴² Voir chapitre 5, p. 332 *sqq.*

¹⁴³ P.-G. Castex, *Les Destinées d'Alfred de Vigny commentées, op.cit.*, p. 78.

¹⁴⁴ A. Jarry, « *Les Destinées : de la fable au symbole* », *op.cit.*, p. 237-238.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 235.

¹⁴⁶ « La Colère de Samson », v. 133-136, *Les Destinées*, p. 142.

¹⁴⁷ *Ibid.*, v. 125.

¹⁴⁸ « Les Oracles », *Les Destinées*, p. 132-133. Voir chapitre 7, p. 546 *sqq.*

¹⁴⁹ « Wanda », *ibid.*, p. 165. Voir chapitre 8, p. 640.

¹⁵⁰ « La Sauvage », v. 141-199, *ibid.*, p. 137-138. Voir chapitre 7, p. 541-542.

sait. André Jarry envisage d'ailleurs également « que la leçon résulte (après le discours du narrateur) de la reprise du récit sur un mode *positif* »¹⁵¹.

C'est donc plutôt au sens large que l'on peut parler de fables à propos des récits de Vigny. Jacques-Philippe Saint-Gérard propose ainsi la définition suivante :

Le terme de "Fable", fréquemment employé par l'artiste, dénote [...] la finalité apologétique de la littérature et la part de l'imaginaire qui s'introduit dans cette création orientée par un souci supérieur.¹⁵²

Relevant les emplois du substantif sous la plume de l'auteur, André Jarry montre du reste que le terme désigne le plus souvent – de façon classique – une histoire (une succession de faits ou sa narration) fictive, issue d'une mythologie ou inventée par un artiste, sans idée didactique particulière.

C'est pourquoi nous retenons encore moins que la proposition d'un parallèle avec les apologues de La Fontaine la suggestion de Paul Bénichou pour qui « 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 prêtre. »¹⁵³ Outre que Vigny ne confond pas littérature et religion, on l'a vu, le didactisme de ses récits se distingue par sa souplesse. Leur dimension démonstrative n'entraîne pas forcément de conclusion assurée ; ils donnent assurément à réfléchir mais n'imposent pas toujours une leçon. C'est ce que met en évidence François Germain à propos de la première nouvelle de *Servitude et grandeur militaires*, dans laquelle un vieux soldat raconte comment il obéit à l'ordre pourtant ignoble d'exécuter un jeune homme seulement coupable de quelques écrits contre le Directoire. Le chercheur rapproche le travail de Vigny de celui d'un philosophe, dont « le propre [...] est moins d'instruire que de contraindre à penser »¹⁵⁴. Il précise : « Rien n'est plus loin, sans doute, de la manière voltairienne que la pitié grave de Vigny. Mais [...] tout cet art de plaider une cause par l'absurde rappelle les anecdotes les plus efficaces de *Candide*. »¹⁵⁵ Le commentateur insiste sur la force de cette argumentation indirecte à travers une autre comparaison : « Ce n'est pas une thèse, toujours un peu fabriquée et partielle [...] c'est un fait, humble mais irrécusable. »¹⁵⁶ Il ajoute : « on ne se débarrasse pas du malaise que cette histoire installe dans la conscience comme un scrupule. »¹⁵⁷ Gérard Peylet souligne également l'importance de l'émotion dans *Servitude et grandeur militaires*, constatant que pour l'écrivain « [l]e discours intellectuel, critique, ne peut suffire. Il faut des moyens plus sensibles »¹⁵⁸.

Le choix de susciter la réflexion à travers une histoire fictive s'accorde ainsi au dénigrement de l'enseignement abstrait qu'exprime l'ouvrage au profit des leçons de

¹⁵¹ A. Jarry, « *Les Destinées : de la fable au symbole* », *op.cit.*, p. 236.

¹⁵² J.-Ph. Saint-Gérard, *L'Intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 118.

¹⁵³ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 333-334

¹⁵⁴ F. Germain, édition de *Servitude et grandeur militaires*, *op.cit.*, p. XXXII.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. XXXI.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Gérard Peylet, « L'Image de Napoléon dans *Servitude et Grandeur Militaires* : La Démythification ou l'Impossible Épopée », in Y. Legrand (dir.), *Alfred de Vigny : Un souffle dramatique*, *op.cit.*, p. 83.

l'expérience ou du témoignage ; on s'en souvient¹⁵⁹. Pour Susan Suleiman, la fonction d'une fable est en effet de nous fournir des expériences vécues par d'autres, dont les leçons nous affectent personnellement¹⁶⁰. Au début de *Daphné*, s'adressant à son ami poète avant de l'emmener chez Trivulce, le Docteur noir réitère ce refus de l'abstraction :

je vous aurai du moins montré sur le terrain, et dans son application soudaine, l'une de ces longues idées que vous savez si bien tendre, messieurs, comme des fils d'araignée et sur lesquels ne se pourraient soutenir que des êtres aussi diaphanes, aussi éthérés, aussi souples et aussi puissants que les rêves de vos nuits, c'est-à-dire des demi-dieux.

De façon encore plus indirecte, Vigny justifie le recours à l'apologue quant il souligne les failles des hommes en calquant la formule biblique « en voyant ils ne voient point, [...] en écoutant ils n'entendent, ni ne comprennent point » : le Christ prononce en effet ces mots pour justifier de « parle[r] en paraboles »¹⁶¹. Mais ce choix est aussi fait par des philosophes : Anne Miehe-Léon envisage ainsi « l'orientation littéraire de la philosophie comme une conséquence du matérialisme des Lumières »¹⁶². S'il n'est guère pertinent de rattacher Vigny aux matérialistes du siècle précédent, voir dans son utilisation des fables une sorte de démarche empirique peut en revanche se justifier.

b) SYMBOLES

Le recours au symbole peut lui aussi avoir des implications philosophiques et théologiques : cette « figure de rhétorique traditionnelle » est en outre un concept par lequel « toute la théologie [...] est en passe de basculer vers la mythologie »¹⁶³. C'est ce que montre André Jarry, qui remarque de surcroît une « étroite alliance »¹⁶⁴ entre fable et symbole sous la plume de Vigny. Le chercheur rassemble en effet quelques citations des carnets révélant que pour l'écrivain, une fable est constituée de symboles, selon un rapport d'inclusion. Dans « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire », Vigny emploie même le second terme à la place du premier, pour désigner l'intrigue construite par le dramaturge :

La forme extérieure n'est rien qu'un vêtement convenable qui se ploie, se courbe ou s'élève au gré de l'idée fondamentale ; et toute la construction de l'édifice avec l'habileté de ses lignes ne fait que servir de parure à cette idée, consacrer sa durée et demeurer son plus parfait symbole.¹⁶⁵

L'auteur peut toutefois utiliser ce mot avec plus de précision, comme dans la préface de *Chatterton* :

¹⁵⁹ Voir chapitre 5, p. 323 *sqq.*

¹⁶⁰ S. Suleiman, *Le Roman à thèse [...]*, *op.cit.*, p. 68.

¹⁶¹ Matthieu, XIII, 13.

¹⁶² Anne Miehe-Léon, *Philosophie et littérature. Les Lumières françaises*, 1999, p. 720.

¹⁶³ A. Jarry, « *Les Destinées : de la fable au symbole* », *op.cit.*, p. 231.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 234.

¹⁶⁵ « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire », *op.cit.*, p. 1175.

Le Poète était tout pour moi ; Chatterton n'était qu'un nom d'homme, et je viens d'écarter à dessein les faits exacts de sa vie pour ne prendre de sa destinée que ce qui la rend un exemple à jamais déplorable d'une noble misère.

[...] Âme désolée, pauvre âme de dix-huit ans ! pardonne-moi de prendre pour symbole le nom que tu portais sur la terre, et de tenter le bien en ton nom.¹⁶⁶

De telles occurrences encouragent certainement les critiques à parler du « symbolisme » de Vigny, à l'instar de François Germain, qui écrit notamment : « L'image devient donc la chair d'une pensée qui s'incarne, et tout l'art de Vigny tend vers le symbolisme »¹⁶⁷. Il faut dire que Jean Moréas lui-même, dans le « manifeste littéraire » qu'il donne au *Figaro* en 1886, fait cette proposition : « pour suivre l'exacte filiation de la nouvelle école, il faudrait remonter jusqu'à certains poèmes d'Alfred de Vigny »¹⁶⁸. L'auteur des *Destinées* n'a pourtant pas la même conception du symbole que les poètes de la fin du XIX^e siècle. « Au reste, » fait remarquer Claude Millet, « il est difficile de cerner ce que les Symbolistes entendent par "symbole", chaque poète, ou presque, ayant sa définition. »¹⁶⁹ Cela n'empêche toutefois pas de constater que Vigny ne laisse pas le sens en suspens au profit de la suggestion musicale, comme le préconiseront certains poètes, refusant de poursuivre la tradition d'une poésie narrative à laquelle leur aîné appartient pleinement. Citons encore Jean Moréas : « le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. »¹⁷⁰ Émile Verhaeren lui emboîte le pas en 1887, écrivant du symbole qu'il est « un sublimé de perceptions et de sensations ; il n'est pas démonstratif, mais suggestif »¹⁷¹. Claude Millet souligne aussi la spécificité de la démarche de Mallarmé, Verlaine et Rimbaud, désignés précurseurs du symbolisme et qui expulsent la narration et l'argumentation de la poésie pour en faire « une manière radicalement singulière de dire et de penser le monde », conférant « un statut philosophique à leurs poèmes, dans la mesure où ils ont une dimension ontologique »¹⁷². Elle ajoute : « Ce statut philosophique est bien différent de celui que reconnaissait un Vigny à ses poèmes, parce qu'il n'est plus lié à l'articulation d'énoncés reconnus comme philosophiques, mais à la pratique poétique, en sa spécificité. »¹⁷³

Quelques définitions contrastives du symbole par les poètes symbolistes amènent de plus à se demander s'il n'est pas plus pertinent, à propos de Vigny, de parler d'allégorie¹⁷⁴. Claude Millet rapporte à nouveau :

¹⁶⁶ Chatterton, « Dernière nuit de travail », p. 759. Voir aussi *Stello*, chapitre XXXIX : le Docteur noir parle d'Homère comme d'un « homme symbole de la destinée des poètes » (p. 655).

¹⁶⁷ F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 64.

¹⁶⁸ Jean Moréas, « Le Symbolisme » [*Le Figaro littéraire*, 18 septembre 1886], cité par Jean-Marie Gleize, *La Poésie. Textes critiques. XVI^e-XX^e siècle*, Larousse, 1995, p. 429.

¹⁶⁹ C. Millet, in M Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, op.cit., p. 394.

¹⁷⁰ J. Moréas, « Le Symbolisme », op.cit., p. 429.

¹⁷¹ Émile Verhaeren, « Le Symbolisme » [*L'Art moderne*, 1887], *De Baudelaire à Mallarmé suivi de Parnassiens et symbolistes*, éd. Jean-Baptiste Baronian, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008, p. 76.

¹⁷² C. Millet, *ibid.*, p. 366.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ C'est l'avis de J. Porter Houston, *The Demonic Imagination*, op. cit., p. 73.

Maurice Maeterlinck, dans sa réponse à l'*Enquête* de Jules Huret, distingue symbole et allégorie : l'allégorie est le symbole « de propos délibéré », tandis que le symbole « serait plutôt inconscient ». Le symbole allégorique, conscient, « part d'abstractions et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions ». L'autre espèce de symbole naît du sourd travail de « l'ordre mystérieux et éternel et [de] la force occulte des choses »¹⁷⁵.

Ces distinctions ne semblent pas étrangères à celles proposées par Goethe, opposant le symbole, naturel et riche d'un sens intrinsèque inépuisable, à l'allégorie, explicable parce qu'artificielle. Jean Borella explique que le succès de cette théorie fut tel qu'il détourna le terme d'*allégorie* de son sens originel, synonyme savant et abstrait de *symbole*, pour l'employer à propos de figurations didactiques et théoriques¹⁷⁶. C'est ainsi que Joëlle Gardes-Tamine et Jean Molino, en 1982, définissent l'allégorie comme une image lisible, articulant un sens propre et un sens figuré de façon explicite, tandis qu'ils présentent le symbole comme une « image opaque où rien ne vient aider le lecteur à décrypter le sens »¹⁷⁷.

Or Vigny explicite souvent l'interprétation des images qu'il développe, faisant même écrire à François Germain : « certains symboles, comme la Flûte ou la Bouteille, ploient sous l'ampleur de leur signification »¹⁷⁸. Outre ces deux exemples, citons la momie dans *Daphné*¹⁷⁹, et surtout la « vieille horloge » convoquée à la fin de la « Lettre à Lord*** » pour figurer l'évolution des sociétés de façon particulièrement nette :

que ce souvenir me serve à vous expliquer ma pensée ; elle est pour moi la fidèle image de l'état des sociétés en tout temps.

[...] Cette aiguille [des heures] ne vous représente-t-elle pas la foule des peuples dont l'avancement s'accomplit sans secousse et par un entraînement continu, mais imperceptible ?

[...]

Et ce balancier qui [...] régit [les trois aiguilles] par un mouvement invariable, ne verrions-nous pas en lui, si nous suivions cette idée, un symbole parfait de cette inflexible loi du progrès dont la marche emporte sans cesse avec elle les trois degrés de l'esprit humain [...] ?¹⁸⁰

Vigny emploie encore le mot *symbole* mais c'est bien une allégorie, telle qu'on l'a généralement définie depuis Goethe, qu'il développe ici avec une rigueur remarquable. On ne s'étonnera donc pas que Jacques-Philippe Saint-Gérard note :

le développement de la métaphore conduit souvent à sa transformation en allégorie qui marque parfaitement dans le discours la superposition de plusieurs niveaux de lecture, et réalise à ce titre l'idéal de concentration expressive manifesté par Vigny.¹⁸¹

Elaine F. Jasenas, apporte cependant une nuance importante en remarquant que dans *Daphné*, la critique du symbole religieux peut toucher la pratique même de l'écrivain :

¹⁷⁵ C. Millet, in M Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, op.cit., p. 395.

¹⁷⁶ Jean Borella, *Le Mystère du signe. Histoire et théorie du symbole*, Paris, Maisonneuve & Larose, « Métalangage », 1989, p. 68-70. Pour un rappel de la théorie du symbole chez les romantiques allemands, voir aussi Tzvetan Todorov, « Théories de la poésie », *Poétique* n° 28, Seuil, 1976, p. 387.

¹⁷⁷ Joëlle Gardes-Tamine et Jean Molino, *Introduction à l'analyse de la poésie* [1982], Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1987, p. 188-189.

¹⁷⁸ F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 10.

¹⁷⁹ *Daphné*, première lettre, p. 966.

¹⁸⁰ *Le More de Venise*, « Lettre à Lord*** [...] », *Œuvres complètes*, t. I, p. 414-415.

¹⁸¹ J.-Ph. Saint-Gérard, *Alfred de Vigny. Vivre, Écrire*, op.cit., p. 286-287.

Ainsi tout en restant très intellectuel, [l]e symbole [vignyen] est pris dans une synthèse romantique des contraires : engouement et lucidité [...] qui l'entraîne au-delà de l'allégorie du dix-huitième siècle.¹⁸²

Cette complexité que Vigny aime généralement à cultiver explique peut-être qu'il préfère l'utilisation générique du terme de *symbole* même quand celui d'*allégorie* serait plus propre : il atténue ainsi l'aspect rhétorique de son écriture au profit d'une dimension plus spirituelle. Jean-Louis Backès tente une hypothèse similaire pour éclairer l'emploi de deux autres substantifs :

À la fin du XVIII^e siècle, le mot « fable » commence à céder la place au mot « mythe » [...] il n'est pas impossible de soutenir que le succès du second vient de ce qu'il n'implique pas la nécessité d'interpréter, et d'interpréter en termes de morale.¹⁸³

Il y a d'ailleurs quelque chose du mythe dans certaines œuvres de Vigny. Pour François Germain, les poèmes des *Destinées* « tendent tous vers le mythe, vers une confrontation de ce qui est essentiel dans l'homme avec ce qui est permanent dans son destin. »¹⁸⁴ Ce nouveau terme appelle des précisions, d'autant qu'il est polysémique. Le mythe « ethno-religieux » défini par Philippe Sellier désigne un type précis de récit, réunissant de nombreuses caractéristiques. C'est pourquoi nous n'avons pour l'heure parlé de mythe qu'à propos du poème « Les Destinées »¹⁸⁵. Le chercheur propose toutefois d'élargir la notion en délimitant un mythe littéraire. Pour ce faire, il cite une définition de Denis de Rougemont qu'il invite à préciser mais qui peut éclairer utilement le travail de Vigny : « Un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante »¹⁸⁶. Dans ce sens, l'auteur des *Destinées* compose des mythes, mais pour Philippe Sellier, des récits symboliques courts et relativement simples méritent plutôt le nom d'emblèmes¹⁸⁷. Retenons en tout cas qu'un mythe est un récit qui déploie un symbole¹⁸⁸. Puisque Vigny emploie volontiers le terme de *symbole* pour évoquer certains éléments de ses œuvres, il devrait donc parallèlement utiliser celui de *mythe*, qui lui est lié, pour désigner les récits symboliques qu'il compose, de préférence au mot *fable*. La souplesse didactique que l'on a relevée dans ses poèmes invite d'ailleurs à parler de *mythe*. Mais si Vigny n'emploie guère ce terme à propos de ses écrits, c'est peut-être à cause de son origine religieuse, de sa proximité avec le substantif *mythologie*, alors que *fable* renvoie plus simplement à une création littéraire et, sous sa plume, n'implique pas nécessairement de dimension didactique.

Une fois encore, l'écrivain a donc une conception toute personnelle des procédés qu'il emploie. C'est d'ailleurs une autre de ses singularités que de faire du symbole une création du

¹⁸² E. F. Jasenas, « Symbole et vérité dans *Daphné* de Vigny », *op.cit.*, p. 287.

¹⁸³ Jean-Louis Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, « Écriture », 2003, p. 148.

¹⁸⁴ F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 492.

¹⁸⁵ Voir chapitre 2, p. 96.

¹⁸⁶ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* [1939], cité par P. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *op.cit.*, p. 116.

¹⁸⁷ P. Sellier, *ibid.*, p. 123-124.

¹⁸⁸ Voir J. Gardes-Tamine et J. Molino, *Introduction à l'analyse de la poésie*, *op.cit.*, p. 188-189 et C. Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 67-68.

poète, avant Mallarmé¹⁸⁹ et à l'encontre des herméneutes romantiques tels que Lamartine ou Hugo, voyant dans l'univers un ensemble de symboles qui manifesteraient Dieu et qu'il reviendrait au poète de faire parler¹⁹⁰. André Jarry relève à juste titre comment Vigny se distingue d'une conception ésotérique de la poésie, formulée notamment par Alexandre Soumet : il le montre « [l]oin de se concevoir comme celui qui "exprime" et "découvre" le sens caché du monde, à plus forte raison comme un *co-créateur*, "achevant" l'œuvre divine »¹⁹¹. Il souscrit ainsi aux analyses de François Germain quand ce dernier résume la pensée de Vigny en ces termes : « C'est l'homme, et non pas Dieu, qui donne un sens à l'univers. »¹⁹² André Jarry met aussi en lumière la conclusion de son collègue selon laquelle, pour Vigny, le monde ne livre plus ses secrets, mais seulement des images. De ce fait, « [l]a poésie n'est plus la quête d'une « langue primitive » : c'est l'affirmation d'une *langue personnelle*. »¹⁹³ Partant du constat que *Les Destinées* comportent une moralité philosophique, Paul Bénichou précise également avec raison :

Dans ce sens on peut dire que les poèmes de Vigny sont symboliques, non qu'ils évoquent des analogies ou correspondances de l'univers, mais en ce qu'ils présentent des fictions portant enseignement.¹⁹⁴

De même, « l'œuvre [de Vigny] ne peut être dite symbolique, quant aux sujets choisis, qu'au sens où le sont les fables d'Ésope ou les paraboles de l'Évangile »¹⁹⁵.

Outre qu'elles confirment la complexité terminologique caractérisant le sujet, ces analyses de Paul Bénichou soulignent une fonction essentielle du symbole vignyen : son didactisme. C'est dans ce sens que Marc Eigeldinger écrit, à propos de *Chatterton* :

Chacun des personnages de la pièce tend à devenir un symbole : John Bell de la société confinée dans la satisfaction des intérêts matériels, Kitty Bell de la compassion muette, Chatterton de l'incapacité de s'adapter à un monde régi par la puissance de l'argent.¹⁹⁶

La même logique d'exemplarité semble à l'œuvre dans *Cinq-Mars*, si l'on en croit cette note de Vigny, datée de mai 1837 :

la pensée de personnifier dans Richelieu l'ambition froide et obstinée luttant, avec génie, contre la royauté même dont elle emprunte son autorité ; l'amitié dans le sacrifice et l'abnégation de M. de Thou me séduisait¹⁹⁷.

Cette possibilité de faire des personnages des « incarnations d'idées » est caractéristique, selon Susan Suleiman, du roman à thèse¹⁹⁸. De nombreux commentateurs, comme Michel Cambien, soulignent l'intérêt de la « transmutation de l'anecdote en symbole » : elle « fait de ce qui n'était que l'expression d'une prise de position personnelle la formulation d'un

¹⁸⁹ Voir C. Millet, in M. Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, op.cit., p. 395.

¹⁹⁰ Voir chapitre 3, p. 206 sqq.

¹⁹¹ A. Jarry, « *Les Destinées* : de la fable au symbole », op.cit., p. 241.

¹⁹² F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 75.

¹⁹³ A. Jarry, « *Les Destinées* : de la fable au symbole », op.cit., p. 242.

¹⁹⁴ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, op.cit., p. 1182.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 1126.

¹⁹⁶ M. Eigeldinger, *Alfred de Vigny*, op.cit., p. 55.

¹⁹⁷ « Documents sur *Cinq-Mars* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 411.

¹⁹⁸ S. Suleiman, *Le Roman à thèse [...]*, op.cit., p. 234.

jugement par une instance habilitée. »¹⁹⁹ Camille Dumoulié met de plus en évidence une fonction de cristallisation et de diffusion de l'idée :

Au symbole est dévolu le rôle de catalyseur, d'opérateur chimique conférant à l'Idée sa densité et son éclat dispensateur. En même temps qu'il lui donne une concrétude, l'incarne dans des mots et des images afin de la rendre communicable, le symbole exprime l'universel au cœur du particulier.²⁰⁰

Enfin, commentant le dénouement de *La Veillée de Vincennes*, où l'adjudant meurt dans l'explosion de la poudrière, François Kerlouégan fait valoir l'

économie de moyens du lyrisme vignyen [qui] privilégie, pour dire les horreurs de la guerre, le corps éclaté. Là où un Hugo aurait recours à la profusion épique, l'auteur de *La Veillée de Vincennes* use au contraire de l'éloquente sobriété du symbole.²⁰¹

Cette dernière remarque suggère que chez Vigny, le symbole ne s'assimile pas au « secours grossier »²⁰² dénigré par Libanius dans *Daphné*. Les images du poète ne s'imposent d'ailleurs pas comme des vérités, à la manière des symboles religieux. Nous ne souscrivons donc nullement à l'affirmation de Verdun-Louis Saulnier, pour qui « tout le but du poète est de cristalliser en symboles les dogmes de la nouvelle foi »²⁰³. Nous l'avons déjà dit, Vigny répugne à tout dogmatisme et n'entend pas, pour cette raison, substituer la poésie à la religion. Nous acquiesçons ainsi à la distinction de Paul Bénichou, selon laquelle Vigny « ne prend pas ses métaphores pour des vérités »²⁰⁴, tout comme à celle de Georges Bonnefoy : « La poésie pose des symboles probables, désirables. La foi pose des symboles certains »²⁰⁵.

Au-delà de cette démarcation, on pourrait toutefois émettre l'hypothèse que Vigny choisit aussi le symbole pour sa fragilité. Nous avons en effet mentionné que, pour Elaine F. Jasenas, la critique du symbole religieux comme incarnation imparfaite et éphémère des plus hautes idées, développée dans *Daphné*, peut s'appliquer à l'écriture même de l'auteur. Le procédé, pourvu qu'il ne prétende pas à une vérité illusoire, ne s'en trouve pas nécessairement déprécié mais peut apparaître comme la meilleure traduction de la pensée humaine, aspirant aux plus hautes connaissances, mais condamnée à une certaine imperfection. Autrement dit, il est fort possible que l'emploi du symbole par Vigny ne manifeste pas seulement une volonté didactique, mais également l'humble choix d'une littérature à mesure humaine, exposée à l'incertitude et à l'usure. En ce sens, le symbole vignyen n'est pas étranger à la labilité que lui attribue Goethe. Il lui arrive en particulier d'en renfermer la polysémie inépuisable, indicible, à la manière de l'idée esthétique kantienne, d'ailleurs. Quand l'auteur des *Poèmes antiques et modernes* réécrit des récits bibliques, notamment, il en ouvre le sens parce qu'il en propose une lecture différente. Abraham Albert Avni note que le symbole de ces épisodes devient « ambivalent » du fait du décalage entre leur cadre, conforme à l'Ancien Testament, et leur

¹⁹⁹ M. Cambien, « Entre la satire et le poème philosophique [...] », *op.cit.*, p. 328 et 331.

²⁰⁰ Camille Dumoulié, *Littérature et philosophie, Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 70.

²⁰¹ F. Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir*, *op.cit.*, p. 67, note 2.

²⁰² *Daphné*, première lettre, p. 963.

²⁰³ V.-L. Saulnier, édition des *Destinées*, *op.cit.*, p. XLVII.

²⁰⁴ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1126-1127.

²⁰⁵ G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 325.

message, qui s'en détache²⁰⁶. Joëlle Gardes-Tamine et Jean Molino citent quant à eux « La Maison du Berger », « symbole complexe auquel il est impossible de donner une signification univoque. »²⁰⁷ Henry F. Majewski considère plus largement que le mythe, qui cache et révèle tout à la fois les idées, permet à Vigny de suggérer davantage que ce que la raison pourrait expliquer, en particulier les vérités ambiguës, paradoxales et contradictoires qui proviennent de l'intuition et de l'imagination du poète²⁰⁸. C'est pourquoi François Germain célèbre la réussite de la poésie de Vigny quand elle se fait symbolique : « quand elle n'apporte pas une leçon résumable, si vaste soit-elle, mais quand elle crée un appel de sens qu'aucune signification particulière n'est capable de combler. »²⁰⁹ Il conclut : « Dans ses meilleurs moments, il n'enseigne pas ; il fait imaginer par les mots les plus simples ce qui est toujours infini dans l'homme : l'angoisse et l'espoir. »²¹⁰ Grâce au symbole, Vigny dépasse donc un didactisme traditionnel dont il se méfie pour conduire le lecteur à une méditation plus libre.

C) ATTENTES HERMÉNEUTIQUES

Ce rôle actif dévolu au lecteur est une caractéristique fondamentale de l'œuvre de Vigny. Il s'explique par le refus de l'écrivain d'imposer des certitudes ainsi que par son scepticisme vis-à-vis des enseignements abstraits. Au-delà des réflexions que développent les ouvrages de l'auteur, c'est cette façon dont ils suscitent l'interprétation du lecteur qui fonde leur nature philosophique, selon une analyse qu'applique Dominique Orsini au roman-mémoires du siècle des Lumières²¹¹. Avant de développer cette idée, précisons de quel lecteur il retourne. La critique l'a largement souligné, le terme est polysémique²¹². Antoine Compagnon constate que souvent, « la lecture réelle est négligée au profit d'une théorie de la lecture, c'est-à-dire de la définition du lecteur compétent ou idéal, le lecteur que demande le texte et qui se plie à l'attente du texte. »²¹³ C'est en effet au lecteur implicite que nous allons nous intéresser maintenant, c'est-à-dire, à la suite des travaux de Wolfgang Iser, à la construction textuelle émanant des directives de lecture déductibles de l'œuvre²¹⁴. Car comme le précise Umberto Eco, « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela

²⁰⁶ A. A. Avni, *The Bible and Romanticism*, *op.cit.*, p. 149-150.

²⁰⁷ J. Gardes-Tamine et J. Molino, *Introduction à l'analyse de la poésie*, *op.cit.*, p. 187.

²⁰⁸ H. F. Majewski, *Paradigm and Parody*, *op.cit.*, p. 30 et 39.

²⁰⁹ F. Germain, « Vigny poète », *Œuvres complètes*, t. I, p. 927.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 929.

²¹¹ Dominique Orsini, « Discours philosophique et esthétique romanesque : la poétique du contre-point dans le roman-mémoires (Boyer d'Argens et l'abbé Olivier) », in Colas Duflo (dir.), *Fictions de la pensée, pensées de la fiction. Roman et philosophie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Québec, éditions du CIERL, 2012, p. 88.

²¹² Voir notamment Didier Coste, « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », *Poétique* n° 43, septembre 1980, p. 354-371, ainsi que Vincent Jouve, *La Lecture*, Paris, Hachette, 1993, p. 29-37.

²¹³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, 1998, p. 167-168.

²¹⁴ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], trad. Évelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 70.

signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. »²¹⁵ C'est pourquoi nous allons relever et commenter les passages qui indiquent, plus ou moins directement, comment Vigny conçoit le rôle d'un lecteur. Lui-même adepte d'une lecture appliquée, il incite son public à développer son esprit critique, y compris en s'émancipant de l'autorité de l'écrivain

1. LA LECTURE COMME ÉTUDE

Vigny conçoit la lecture comme une activité studieuse. C'est du moins pour lui un idéal, qu'il exprime notamment dans « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire », à propos des lettres de Grimm commentant *Le Philosophe sans le savoir* : « Voyez comment on étudiait alors avec gravité une œuvre d'une haute portée, et comme on en sondait les profondeurs avec conscience. »²¹⁶ Une telle approche n'exclut pas de céder à l'émotion, également importante chez Vigny, qui présente un peu plus loin la même pièce comme « un sujet d'attendrissement et d'étude »²¹⁷. L'écrivain juge du reste qu'un examen attentif d'une œuvre est indispensable pour en goûter toutes les qualités. Il déclare ainsi, à propos des écrits de Chatterton, que « ce sera en étudiant toutes ses œuvres, qui méritent un travail spécial et complet, que l'on appréciera » leurs mérites²¹⁸. Cette démarche analytique, en quête des beautés d'un texte, n'a donc rien de commun avec le travail ravageur des critiques acerbes, dénoncé par le poète anglais dans sa lettre à Kitty Bell, au chapitre XV de *Stello* :

*savez-vous qu'il existe une race d'hommes au cœur sec et à l'œil microscopique, armée de pinces et de griffes ? Cette fourmilière se presse, se roule, se rue sur le moindre de tous les livres, le ronge, le perce, le lacère, le traverse plus vite et plus profondément que le ver ennemi des bibliothèques. Nulle émotion n'entraîne cette impérissable famille, nulle inspiration ne l'enlève, nulle clarté ne la réjouit ni l'échauffe [...] ; elle va droit à tous les défauts*²¹⁹.

Pour Vigny, c'est au contraire faire honneur à une œuvre que l'examiner de près. Il écrit ainsi à Philippe Busoni, le 30 avril 1863 : « Un homme sérieux doit être, non pas lu, mais étudié. »²²⁰ Ses écrits intimes déclinent à l'envi cette idée. Une note de 1860 affirme par exemple : « Ce qui fait le succès d'un livre, c'est d'être lu par *curiosité*. Ce qui fait sa gloire, c'est d'être relu pour se nourrir de lui. »²²¹ Dès 1827, une lettre à Victor Hugo pour le féliciter de *Cromwell* ne dit pas autre chose : « la postérité fera plus que le lire, elle l'étudiera. »²²²

²¹⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche – Biblio essais », 1989, p. 69. L'ouvrage définit le « Lecteur Modèle » comme « un ensemble de *conditions de succès* [...], établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. » (p. 77).

²¹⁶ « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire », *op.cit.*, p. 1181.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 1182.

²¹⁸ Chatterton, « Sur les œuvres de Chatterton », p. 833.

²¹⁹ *Stello*, chapitre XV, p. 533.

²²⁰ *Correspondance-Séché*, t. II, p. 254-255.

²²¹ *Journal*, p. 1355.

²²² *Correspondance*, 1, p. 275.

Vigny ne se contente pas de valoriser une réception appliquée ; il la pratique lui-même. En témoigne cette autre note intime, datée de 1848 : « Je ne peux plus lire que les livres qui me font travailler. [...] J'aime à labourer. »²²³ Recevant les *Chants civils et religieux* d'Auguste Barbier, le 18 avril 1841, il déclare de même : « Toute œuvre sérieuse est pour moi une fête et un travail à la fois. »²²⁴ Théodore de Banville raconte aussi comment Vigny, dont il n'était pourtant pas connu, annota de façon détaillée et pénétrante son premier livre, en une journée²²⁵. On ne s'étonne donc pas du sérieux de l'académicien, qui se représente, au moment où *Le Devoir* de Jules Simon concourt au prix de l'ouvrage le plus utile aux bonnes mœurs, en 1854 : « lisant et relisant *ce livre*, la plume à la main, dans une solitude absolue comme doit être lu tout livre sérieux »²²⁶. Lise Sabourin observe avec raison : « Vigny ne conçoit pas une lecture passive, elle est pour lui ouverture à d'autres œuvres, à la réflexion personnelle, à la création. »²²⁷

2. INCITATIONS À UNE RÉCEPTION RÉFLÉCHIE

Vigny souhaite la même attitude chez ses lecteurs et les y encourage, au sein même de ses ouvrages, par des prescriptions plus ou moins explicites.

a) LECTURES GUIDÉES

L'auteur peut assigner à son lecteur un rôle paradoxal, à la fois actif et passif. C'est ce qui ressort des « Notes et documents historiques » suivant *Cinq-Mars* à partir de 1838, en particulier de ce passage :

La vie de tout homme célèbre a un sens unique et précis, visible surtout, et dès le premier regard, pour ceux qui savent juger les grandes choses du passé, et qui, j'espère, est demeuré dans l'esprit des lecteurs attentifs du livre de *Cinq-Mars*. Le sang de François-Auguste de Thou a coulé au nom d'une idée sacrée, et qui demeurera telle tant que la religion de l'honneur vivra parmi nous ; c'est l'impossibilité de la dénonciation sur les lèvres de l'homme de bien.²²⁸

Si le lecteur est espéré « attentif », c'est uniquement pour qu'il perçoive un « sens » univoque que le romancier explicite de toute façon sans nuance ; le travail de réception se limite donc à peu de chose : tout au plus à une compréhension du texte, certainement pas à sa libre interprétation. De même, Vigny annonce, dans l'avant-propos de *La Maréchale d'Ancre* :

²²³ *Journal*, p. 1265.

²²⁴ *Correspondance*, 4, p. 346.

²²⁵ Théodore de Banville, *Mes souvenirs*, Paris, Charpentier, 1882, p. 42-43.

²²⁶ *Papiers académiques*, p. 38 (pour le 8 juin 1854).

²²⁷ L. Sabourin, *Alfred de Vigny et l'Académie française*, op.cit., p. 904.

²²⁸ *Cinq-Mars*, « Notes et documents historiques », p. 370.

Il me suffira d'indiquer ici les ressorts cachés par lesquels se meut tout l'ouvrage. Les spectateurs et les lecteurs attentifs sauront en suivre le jeu, et ceux qui les ont découverts me sauront gré de n'avoir pas laissé ces ressorts à nu dans le corps du drame.²²⁹

Malgré la volonté affichée d'éviter un didactisme trop massif, le même adjectif qualifie le lecteur, dont le dramaturge n'envisage toujours pas qu'il participe à la construction du sens de l'œuvre, mais simplement à son actualisation. De telles déclarations illustrent à l'extrême le lien qu'opère Gisèle Séginger entre

une transcendance du philosophique (l'antériorité d'une pensée dont [la littérature] serait l'expression) et l'immanence d'une pensée informulée à décrypter par l'herméneutique dont la tâche serait de faire parler la littérature.²³⁰

En réduisant le rôle du lecteur à retrouver un sens déjà établi par l'auteur, les déclarations de Vigny tendent à faire des ouvrages ainsi présentés de simples vecteurs d'une idée détachable, qui ne leur devrait guère plus qu'une expression réussie, marquante, efficace.

La citation placée en exergue de *Stello* marque à cet égard un tournant. Certes, c'est une sorte de leçon du Docteur noir au poète que reproduit l'auteur en tête de l'ouvrage pour l'adresser au lecteur : « *L'analyse est une sonde. Jetée profondément dans l'océan, elle épouvante et désespère le faible, mais elle rassure et conduit le fort, qui la tient fermement en main.* »²³¹ Mais si le romancier semble par là suggérer une méthode de lecture, il n'en impose plus le résultat. Les propos du docteur participant du reste d'un ferme refus de l'esprit de système, c'est surtout un désir d'ouverture d'esprit et d'activité critique que manifeste cette épigraphe.

b) UN REGARD À PERFECTIONNER

Vigny cultive bien plus ce genre d'incitation qu'il n'impose le sens de ses œuvres au lecteur. Il n'a par exemple cessé d'affirmer la nécessité de chercher à bien voir, sans présager des observations à faire. C'est pourquoi il est significatif qu'il ait souligné les quatre vers suivants dans un volume de poèmes de Mathurin Régnier, comme le rapporte Verdun-Louis Saulnier :

Sçays-tu pour sçavoir bien ce qu'il nous faut sçavoir ?
C'est s'affiner le goust de connoistre et de voir,
Apprendre dans le monde et lire dans la vie
D'autres secrets plus fins que de philosophie²³².

Vigny se retrouva certainement dans cette mise en doute de la connaissance livresque au profit d'un travail sur soi pour recueillir les leçons de la vie. Il est également convaincu du

²²⁹ *La Maréchale d'Ancre*, avant-propos, p. 625.

²³⁰ G. Séginger, introduction, *Littérature et philosophie mêlées*, op.cit., p. 16.

²³¹ *Stello*, p. 497.

²³² Mathurin Régnier, *Satires* [1608-1613], cité par V.-L. Saulnier, « Autour d'un Mathurin Régnier lu par Alfred de Vigny », *Bibliothèque d'humanisme et de Renaissance*, tome XXV, Genève, Droz, 1963, p. 572.

lien entre regard et savoir, qu'il formule de façon particulièrement explicite dans une note datée du 20 février 1858 :

La méditation vraie, et qui ne se donne point en spectacle comme la conversation, prend en elle-même un microscope et à l'instant elle agrandit les souvenirs, ces tableaux des petites choses de la création, et d'autres fois elle saisit un télescope qui met sous ses yeux les idées éloignées de nous par le temps et les formes du langage.²³³

Dans les œuvres que publie l'auteur, le lexique de l'optique est récurrent et tend à revêtir une dimension réflexive, invitant le lecteur à la clairvoyance. L'image du « microscope » se retrouve ainsi au vers 104 des « Oracles »²³⁴ et vient à l'esprit quand on lit l'éloge du Docteur noir par son ami au début du deuxième chapitre de *Stello* : « vous qui regardez au fond de tout, quand le reste des hommes ne voit que la forme et la surface ! »²³⁵ Quant à la longue-vue, le docteur en utilise une, au chapitre XXXV, pour observer l'exécution de Chénier et de ses camarades de loin, depuis le premier étage de sa maison²³⁶. C'est cette notion de distance qui est le plus souvent mise en valeur, en particulier dans un sens abstrait. Cela apparaît au chapitre XXVIII quand le médecin explique que « vena[nt] du dehors » rendre visite aux prisonniers enfermés à Saint-Lazare, il « voyai[t] mieux qu'eux tous l'ensemble de leur situation. »²³⁷ Après l'emportement de *Stello* contre « l'ordre social » au chapitre XIX, le conteur l'exhorte à adopter ce recul face à ses récits : « Remettez-vous, monsieur, les larmes troublent la vue. »²³⁸ Un autre ordre achève ensuite d'explicitier la nécessité de maîtriser ses sentiments pour ne pas perdre toute lucidité : « Si Dieu nous a mis la tête plus haut que le cœur, c'est pour qu'elle le domine. »²³⁹ Dans *Daphné*, Libanius utilise aussi une image frappante pour formuler l'impératif d'une distance critique : « Avons-nous cessé d'être tous ici de même taille, et assez forts pour nous connaître nous-mêmes et nous contempler comme si la mort et les siècles avaient passé sur nous ? »²⁴⁰ Le sage est ici particulièrement exigeant, prônant un recul vis-à-vis de soi auquel il est difficile de parvenir, comme le suggère le caractère paradoxal de sa formule, invitant à imaginer le point de vue d'une postérité encore à venir. Ce changement de regard semble pourtant indispensable. Dans *Servitude et grandeur militaires*, il correspond au passage à l'âge adulte. Évoquant la naïveté de ses idées de jeunesse, le narrateur déclare en effet :

Je n'avais pas alors étendu mes regards sur la patrie entière de notre France, et sur cette autre patrie qui l'entoure, l'Europe ; et de là sur la patrie de l'humanité, le globe, qui devient heureusement plus petit chaque jour, resserré dans la main de la civilisation.²⁴¹

La répétition du mot *patrie* marque l'éloignement et l'élargissement progressif des « regards », manifestant une hauteur de vue croissante.

L'idée de la distance s'accompagne souvent de celle du surplomb, qui fait également retour. *Cinq-Mars* en livre une expression relativement concrète quand Jeanne rapporte ses

²³³ *Journal*, p. 1338.

²³⁴ « Les Oracles », *op.cit.*, v. 104, p. 132.

²³⁵ *Stello*, chapitre II, p. 498.

²³⁶ *Ibid.*, chapitre XXXV, p. 633 *sqq.*

²³⁷ *Ibid.*, chapitre XXVIII, p. 597.

²³⁸ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 556.

²³⁹ *Ibid.*, p. 557.

²⁴⁰ *Daphné*, première lettre, p. 967.

²⁴¹ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre I, p. 723.

visions d'Urbain Grandier, qui lui aurait dit, à propos des juges responsables de sa mort : « Si tu les voyais d'en haut, comme moi, Jeanne, combien tu serais plus pâle encore ! »²⁴² La locution *d'en haut* ne désigne toutefois pas seulement une supériorité physique mais aussi spirituelle, toutes deux offertes au personnage par sa mort, lui ouvrant – dans l'imaginaire de la nonne – les portes d'un royaume céleste qui est également le lieu d'une sagesse religieuse. La portée du conseil que de Thou donne à Cinq-Mars au chapitre XI est encore plus clairement morale : « C'est d'en haut qu'on apprécie bien les choses humaines, mon ami ; il faut avoir passé sur les points élevés pour connaître la petitesse de celles que nous y voyons grandes. »²⁴³ Le personnage formule ici une pensée chrétienne de la vanité. Dans *La Canne de jonc*, Collingwood offre un exemple d'une autre nature ; Renaud rapporte :

il me donna la mesure de ce que doit être l'homme de guerre intelligent, exerçant, non en ambitieux, mais en artiste, *l'art de la guerre*, tout en le jugeant de haut et en le méprisant maintes fois²⁴⁴.

Il est particulièrement intéressant que l'amiral soit assimilé à un « artiste » pour sa capacité de détachement : l'art apparaît ainsi comme le domaine d'une sage distance face à l'existence, ce qui lui permet d'en dégager les grandes leçons.

Au-delà d'une posture supérieure, les œuvres de Vigny invitent plus simplement à un effort de lucidité. Dès le chapitre IV de *Cinq-Mars*, le héros cherche ainsi à percer la vérité du procès de Grandier en adoptant un point d'observation privilégié et en vérifiant ce qu'il voit par le témoignage d'un autre sens :

Cependant Cinq-Mars, se glissant derrière un pilier, avait tout observé d'un œil avide ; il vit avec étonnement que le crucifix, en tombant sur les degrés, plus exposé à la pluie que la plate-forme, avait fumé et produit le bruit du plomb fondu jeté dans l'eau. Pendant que l'attention publique se portait ailleurs, il s'avança et y porta une main qu'il sentit vivement brûlée.²⁴⁵

Au chapitre VIII, le portrait du futur cardinal Retz montre cependant qu'observer n'est pas toujours facile : « Le petit abbé de Gondi, qui avait la vue très-basse, se promenait parmi la foule, fronçant les sourcils, fermant à demi les yeux pour mieux voir »²⁴⁶. De même, entrant dans le réfectoire de Saint-Lazare, au chapitre XXVIII de *Stello*, le Docteur noir doit « ferm[er] les yeux un instant pour mieux voir ensuite. »²⁴⁷ Plus qu'ils ne rendent compte de phénomènes oculaires et optiques concrets, de tels passages semblent insister sur les voies complexes de la clairvoyance, en montrant qu'elle nécessite de constants ajustements, mais peut-être aussi une concentration intérieure, comme tend à le suggérer le geste d'une fermeture des paupières, qui est aussi celui d'un recueillement. Dans *La Canne de jonc*, Renaud confirme l'importance d'une juste interprétation quand il raconte quelles impressions lui inspira d'abord l'exemple de l'amiral anglais :

²⁴² *Cinq-Mars*, chapitre XII, p. 146.

²⁴³ *Ibid.*, chapitre XI, p. 130.

²⁴⁴ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VI, p. 800.

²⁴⁵ *Cinq-Mars*, chapitre V, p. 65.

²⁴⁶ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 95.

²⁴⁷ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 590.

ce fut plutôt l'idée gigantesque de la guerre qui désormais m'apparut que celle de l'homme qui la représentait d'une si redoutable façon, et je sentis à cette grande vue un enivrement insensé redoubler en moi pour la gloire des combats²⁴⁸.

Il ajoute cependant : « je sentais le besoin d'une vue meilleure que la mienne qui me fit découvrir le fond de tout cela. »²⁴⁹ Étienne Kern commente à juste titre : « De la « grande vue » à la « vue meilleure », il y a tout l'écart entre la célébration et l'analyse, entre l'épopée et le roman. »²⁵⁰ Vigny ne dissimule pas les difficultés de l'analyse : même l'esprit pénétrant du Docteur noir échoue dans son « travail d'optique »²⁵¹, au début du chapitre XXIX de *Stello*. Il n'est pas certain que de tels épisodes découragent les efforts de perspicacité du lecteur : ils en confirment plutôt la nécessité, relativisent les fautes inévitablement commises et incitent à développer son propre esprit critique plutôt qu'à suivre des figures de guide qui n'échappent pas à l'erreur.

C) UNE RÉALITÉ À INTERPRÉTER

Même quand le regard peut l'appréhender, le réel reste souvent à lire chez Vigny. Dans *L'Alméh*, l'interprète (dont le métier est bien sûr significatif) montre comment le mystère suscite une démarche herméneutique. Gardant son identité secrète, il déclare ainsi au missionnaire : « Je vous en dis assez, mon père, pour que par la suite vous puissiez deviner ce que je suis, quand vous serez plus au fait des derniers événements de l'Europe »²⁵². Le lecteur, qui sait qu'une Révolution a bouleversé la France, peut s'en trouver renforcé dans son idée que le personnage est un aristocrate émigré. Pour Lisa Springstub, ce sont aussi les descriptions du roman qui sollicitent une activité interprétative :

L'horizon du désert "est continuellement voilé par de légères vapeurs" (p. 449). Ceci est un symbole de l'opacité de l'Égypte et peut être interprété comme un encouragement de la recherche de la profondeur.²⁵³

Les citations placées en exergue de chaque chapitre, comme dans *Cinq-Mars*, confirment qu'il revient bien au lecteur de s'interroger sur le sens de ce qu'il lit. Gérard Genette explique que cette pratique correspond à une mode très éphémère, venue du roman gothique anglais et que les grands romanciers réalistes français ne tardèrent pas à rejeter²⁵⁴. Il rapporte aussi :

On a justement noté, dans la débauche épigraphique au début du XIX^e siècle, un désir d'intégrer le roman, et en particulier le roman historique ou "philosophique", dans une tradition culturelle.²⁵⁵

²⁴⁸ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VI, p. 789.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ É. Kern, « Le Roman chez Vigny, une "sorte de poème épique" ? », *op.cit.*, p. 164.

²⁵¹ *Stello*, chapitre XXIX, p. 604.

²⁵² *L'Alméh*, chapitre II, p. 469.

²⁵³ L. Springstub, *En Égypte avec Vigny*, *op.cit.*, p. 116.

²⁵⁴ G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 149-152.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 163.

Surtout, il considère qu'« épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur » et ajoute : « dès les origines de l'épigraphe romanesque, [...] Scott, Nodier, Hugo ou Stendhal [...] semblent avoir cultivé le charme d'épigraphe définitivement énigmatiques »²⁵⁶. Ce n'est pas vraiment le cas chez Vigny mais le lecteur du XIX^e siècle découvre tout de même, en tête des chapitres de *L'Alméh*, des textes qu'il connaît peu : le Coran est cité deux fois, avant un « poète persan »²⁵⁷. Dans *Cinq-Mars*, les auteurs convoqués sont plus connus mais les citations en langues étrangères ne sont pas toujours traduites²⁵⁸. Bien plus souvent et nous y reviendrons, il faut lire l'ensemble du chapitre pour comprendre la pertinence de l'épigraphe, qui redouble rarement l'idée du titre comme au début du roman, où l'emprunt à Byron (« Adieu ! et si c'est pour toujours, pour toujours encore adieu... »²⁵⁹) répète l'idée éponyme de la séparation. Dans la plupart des cas, les épigraphes incitent, si ce n'est à un déchiffrement, du moins à une lecture curieuse²⁶⁰.

Au sein du roman, Vigny multiplie aussi les invitations à interpréter des tableaux dont le sens se dérobe. À nouveau, la tâche n'est pas aisée. En témoigne notamment l'évocation de Richelieu au chapitre VII :

Il affectait [...] une philosophie qu'il était loin d'avoir, et, pour faire illusion à ceux qui l'entouraient, il feignait quelquefois de trouver que ses ennemis n'avaient pas tout à fait tort, et de rire de leurs plaisanteries ; cependant ceux qui avaient une connaissance plus approfondie de son caractère démêlaient une rage profonde sous cette apparente modération²⁶¹.

Entrer dans l'intimité d'un personnage hypocrite pour le percer à jour n'est pas évident, mais *Cinq-Mars* livre ainsi quelques clés pour ne pas se laisser abuser par certaines représentations du cardinal. Le narrateur montre également qu'un examen attentif permet souvent d'échapper au piège des apparences. Il rapporte notamment, au chapitre XXIV :

À voir ainsi levé et armé à cette heure le pieux et sage de Thou, on l'aurait pris pour un des chefs de la révolte. Mais en examinant de plus près sa contenance sévère et ses regards mornes, on aurait compris bientôt qu'il la blâmait et s'y laissait conduire²⁶².

De même, au chapitre II, les évocations naïves des séances d'exorcisme montrent que voir et entendre ne suffisent pas à démêler le vrai du faux. C'est de façon tout à fait inepte que les « femmes assemblées » s'écrient « Voyez-vous cela ! »²⁶³ suite à la narration, que nous avons déjà citée²⁶⁴, de celle qui veut instruire sa nièce, alors qu'elle ne prouve rien d'autre que les manipulations des ecclésiastiques. La foule porte une part de responsabilité dans le succès de cette mascarade, n'aspirant pas tant à la vérité qu'au plaisir : le narrateur montre les habitantes de Loudun se « prépar[ant] par leurs récits au bonheur qu'elles allaient goûter d'être spectatrices »²⁶⁵. Nous ne souscrivons donc pas à la proposition de Sarah Mombert

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 159 et 160.

²⁵⁷ *L'Alméh*, chapitre I, p. 449.

²⁵⁸ C'est le cas de celles de Benvenuto Cellini, au chapitre IX (*Cinq-Mars*, p. 104) et de Shakespeare, au chapitre XII (*ibid.*, p. 134).

²⁵⁹ *Ibid.*, chapitre I, p. 13.

²⁶⁰ Voir notre chapitre 9, p. 717 *sqq.*

²⁶¹ *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 86-87.

²⁶² *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 276.

²⁶³ *Ibid.*, chapitre II, p. 33.

²⁶⁴ Voir notre chapitre 5, p. 317-318.

²⁶⁵ *Cinq-Mars*, chapitre II, p. 33.

d'assimiler la foule spectatrice au lecteur pour conclure que le roman conçoit le rôle de ce dernier comme passif²⁶⁶. Aude Déruelle analyse avec plus de pertinence :

Le spectacle de l'histoire se donne à voir et à lire, mais on est expressément invité à se distinguer de la foule, au comportement imbécile, aux propos insignifiants, et qui ne comprend rien à rien.²⁶⁷

Constatant que les scènes de spectacle sont nombreuses dans les romans historiques, Agathe Lechevalier y voit pour sa part, de façon également intéressante, un effet de mise à distance invitant à l'analyse, « un dispositif idéal pour amener le lecteur à réfléchir sur les notions de passivité et d'activité »²⁶⁸. Le deuxième chapitre de *Cinq-Mars* montre du reste que l'assistance peut adopter une autre attitude. C'est le cas d'un groupe d'« habitants raisonnables », et d'un militaire qui raille les croyances superstitieuses :

– Et moi, dit une jeune fille en se signant, moi qui me suis confessée à [Grandier] il y a dix mois, j'aurais été sûrement possédée sans la relique de sainte Geneviève que j'avais heureusement sous ma robe, et...

[...]

– Eh bien, la belle, il y a maintenant un mois que vous seriez dépossédée, dit un jeune soldat qui vint se mêler au groupe en fumant sa pipe.²⁶⁹

En insinuant que la demoiselle s'exposait plus à une grossesse qu'à un envoûtement en rencontrant son confesseur, le personnage signifie qu'il est plus raisonnable d'accuser le prêtre d'amours profanes que de sorcellerie. Ces propos sensés ne l'empêchent toutefois pas d'afficher « cette insouciance parfaite d'un militaire qui débute, et un mépris profond pour tout ce qui ne porte pas son habit. »²⁷⁰ De la sorte, le narrateur suggère que chacun est sujet à s'enfermer dans ses certitudes. Même quand certains personnages semblent plus dignes de confiance, il revient donc au lecteur de jouer un rôle d'arbitre, comme l'y invite assez clairement l'incertitude du public qui assiste à la confrontation de Chatterton et Beckford, au chapitre XVII de *Stello* : « On s'approcha sans trop comprendre et sans savoir si l'on devait se moquer ou applaudir, situation accoutumée du vulgaire. »²⁷¹

L'alternative indique bien que plusieurs réactions sont possibles. C'est aussi ce qui apparaît de façon intéressante au début du chapitre VIII de *La Canne de jonc*, après que le capitaine rapporte comment sa longue captivité ne lui valut que mépris de la part de l'empereur et son entourage :

« Est-il possible ? dis-je en frappant du pied. Quand j'entends de pareils récits, je m'applaudis de ce que l'officier est mort en moi depuis plusieurs années. Il n'y reste plus

²⁶⁶ Sarah Mombert, « Le public, le romanesque et l'histoire. Vigny et Mérimée explorateurs du roman historique », in Daniel Couégnas et Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *Le roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Pleins Feux, 2000, p. 126.

²⁶⁷ A. Déruelle, « *Cinq-Mars* ou la lecture de l'histoire », in I. Hautbout et M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier, op.cit.*, p. 93.

²⁶⁸ Agathe Lechevalier, « Roman historique, roman dramatique : étude de la fonction générique de la théâtralité dans le roman historique romantique », in A. Déruelle et A. Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique, op.cit.*, p. 52-54.

²⁶⁹ *Cinq-Mars*, chapitre II, p. 32.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 34.

²⁷¹ *Stello*, chapitre XVII, p. 546.

que l'écrivain solitaire et indépendant qui regarde ce que va devenir sa liberté et ne veut pas la défendre contre ses anciens amis. »

Et je crus trouver dans le capitaine Renaud des traces d'indignation, au souvenir de ce qu'il me racontait ; mais il souriait avec douceur et d'un air content.

– C'était tout simple, reprit-il. [...]

Mais quel bonheur ce fut pour moi ! – Dès ce jour, je commençai à m'estimer intérieurement, à avoir confiance en moi, à sentir mon caractère s'épurer, se former, se compléter, s'affermir.²⁷²

Le narrateur principal réagit vivement, quoiqu'il ne soit plus le soldat naïf moqué dans les premiers chapitres du volume. Il n'est donc pas certain que le passage dénigre son indignation au profit du calme serein de Renaud. Il met peut-être simplement en avant la possibilité d'une réception plurielle de l'épisode. L'ambivalence de la réalité frappe aussi au début de *Daphné*, où les notations paradoxales abondent pour décrire la foule parisienne :

Sur ces figures énergiques mais usées, vives mais pâlies, la tristesse et l'insomnie, la sagacité, la défiance et la ruse se lisaient au premier regard. Chaque front portait quelque empreinte de ce découragement remuant d'une population sans joie et sans mélancolie, vigoureuse d'action, incertaine de ses vouloirs²⁷³.

Les protagonistes interprètent différemment ce même tableau : « Des deux rêveurs, l'un voyait avec commisération, l'autre avec mépris cette masse confuse. »²⁷⁴ Le narrateur ne permet pas de trancher entre les deux approches, qui semblent se justifier toutes deux. Dans la nouvelle centrale, Libanius n'hésite pas, en revanche, à afficher un positionnement clair quand Joseph compare Julien à Josué ; il dit à l'empereur : « Tu as cru qu'il te louait et lui-même aussi l'a pensé, mais moi je pense précisément le contraire. »²⁷⁵ Si l'on peut mettre en cause, non seulement la pertinence, mais la signification même des paroles d'autrui, c'est bien que tout s'offre à l'interprétation de chacun.

3. LIBERTÉ DU LECTEUR

Vigny écrit encore, dans sa « Lettre sur le théâtre » : « Il y a mille manières d'examiner une œuvre d'art, chacun a la sienne ; toutes sont bonnes quand elles rendent une impression »²⁷⁶. Il montre ainsi qu'en dépit de certaines prescriptions peu souples, l'activité qu'il attend d'un lecteur est celle d'une libre interprétation. Commentant la conception dictatoriale du rôle du poète développée par les terroristes, au chapitre XXXIV de *Stello*, le Docteur noir confirme que Vigny n'envisage pas l'écrivain comme une figure autoritaire ; il célèbre au contraire « ces puissances mystérieuses et indépendantes qui ne se forment que par la méditation qui produit leurs œuvres, et l'admiration qu'elles excitent. »²⁷⁷ Le terme d'*admiration* n'implique pas un rapport de forces mais une libre adhésion, pleine du bonheur

²⁷² *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VIII, p. 806.

²⁷³ *Daphné*, chapitre II, p. 904.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 907.

²⁷⁵ *Ibid.*, première lettre, p. 955.

²⁷⁶ « Lettre sur le théâtre », *Mélanges*, *op.cit.*, p. 1229.

²⁷⁷ *Stello*, chapitre XXXIV, p. 625.

de rencontrer un talent profond. Au début de *Daphné*, c'est avec amertume que le docteur exprime l'ascendant singulier des livres face à l'ouvrier qui les détruit :

déchirons et noyons les livres, ces ennemis de la liberté de chacun de nous, ces ennemis du loisir qui prétendent nous forcer de penser, chose odieuse, fatigante et maudite ! nous forcer de savoir ce que l'on a senti avant nous, et nous faire croire que l'on gagne quelque chose à se connaître ! Fi donc ! nous sommes bien au-dessus du passé à présent !²⁷⁸

Il est significatif que le personnage emploie ici l'ironie développée par Voltaire dans « De l'horrible danger de la lecture »²⁷⁹ : en faisant mine de dénigrer ce qu'il admire, il oblige à « penser », illustrant de façon concrète l'intérêt des livres, qui ne consiste pas pour lui à délivrer des leçons de façon péremptoire mais, plus modestement, à donner l'envie de réfléchir et les outils pour le faire. Renaud manifeste une humilité similaire quand il commente le récit qu'il vient de livrer, dans *La Canne de jonc* :

Ce sera pour vous un objet de réflexions sérieuses quand vous n'aurez rien de mieux à faire. Il me semble que cela n'en est pas indigne. Vous me croirez bien faible ou bien fou ; mais c'est égal.²⁸⁰

Le soldat prétend simplement interroger, sans présager des conclusions qui seront tirées de son récit. Ce faisant, il n'est pas loin de la désinvolture que montre le Docteur noir en traversant le « Pays latin » :

En parlant il frappait les murs et les pavés de sa canne avec un froid dédain, comme fatigué d'eux, de ce qu'il venait de dire et même de ce qu'il pensait intérieurement, et se tut pendant environ cent pas. Puis se souvenant tout à coup de ce dont il avait parlé, et rattrapant au vol ses idées dont il faisait peu de cas...²⁸¹

Cette distance vis-à-vis de la sagesse qu'il cultive pourtant, de même que les erreurs dont il est capable, font sans doute de ce personnage une sorte de modèle – précisément parce qu'il ne s'érige pas comme tel – de maître comme l'entend Vigny, partagé entre désir de guider les hommes et scepticisme. De ce fait, on ne s'étonnera pas de la fantaisie d'une scène comme celle décrite au chapitre XIV de *Stello*, où le médecin imagine maints *scenarii* en observant Kitty Bell dans sa pâtisserie²⁸². Ce penseur est tout désigné pour signifier qu'un spectateur – comme un lecteur – est aussi un créateur.

À la fin de son ordonnance, il déclare même que le devenir d'une œuvre échappe le plus souvent à son auteur :

Si votre livre est écrit dans la solitude, l'étude et le recueillement, je souhaite qu'il soit lu dans le recueillement, l'étude et la solitude ; mais soyez à peu près certain qu'il sera lu à la promenade, au café, en calèche, entre les causeries, les disputes, les verres, les jeux et les éclats de rire, ou pas du tout.²⁸³

L'idéal d'une réception studieuse, traduit par un chiasme établissant une symétrie parfaite entre dispositions de l'auteur et du lecteur, s'oppose à la conscience désabusée des conditions plus probables dans lesquelles se fera (ou non !) la lecture. Une telle lucidité suggère que si

²⁷⁸ *Daphné*, chapitre II, p. 906.

²⁷⁹ Voltaire, « De l'horrible danger de la lecture » [1765], *Mélanges*, *op.cit.*, p. 713-714.

²⁸⁰ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VIII, p. 808.

²⁸¹ *Daphné*, chapitre III, p. 911.

²⁸² *Stello*, chapitre XIV, p. 527 *sqq.*

²⁸³ *Ibid.*, chapitre XL, p. 665.

l'auteur glisse quelques pistes dans ses œuvres pour en orienter la réception, c'est sans compter qu'elles soient strictement suivies. L'incorrigible rêveur qu'est Stello montre d'ailleurs, au sein des *Consultations*, que l'efficacité des récits reste incertaine. Il lui arrive toutefois de prendre modèle sur son ami et de manifester une autonomie critique en l'interrompant et en commentant ses propos. Mais quand au chapitre XXIX il outrepassa la distance froide du docteur en coupant court à l'émotion, pourtant légitimement vivace, d'avoir pu détruire une liste de condamnés grâce à Blaireau, on peut douter que ce soit avec à-propos :

regardant mon grand canonnier [rapporte le conteur], je lui serrai la main avec... oui, ma foi, je puis le dire, oui, vraiment, avec... attendrissement.

« Bah ! dit Stello en se frottant les yeux.²⁸⁴

Outre que cette exclamation minimale a quelque chose de ridicule, le geste de Stello est assez ambigu puisqu'il peut symboliser un effort difficile vers plus de lucidité, tout en se justifiant prosaïquement par l'heure tardive.

Dans *Daphné*, Basile présente toutefois cette réserve comme une réalité inévitable des époques désabusées et presque comme un signe de maturité. Commentant les divisions des chrétiens, il dit à Paul : « L'esprit des hommes de notre temps [...] est trop subtil et trop pénétrant pour qu'une fable y soit adoptée sans contestation. »²⁸⁵ Rappelons aussi que dans *Stello*, le Docteur noir reproche à Saint-Just des lectures faites sans recul²⁸⁶ en même temps qu'il fustige le dogmatisme des théoriciens. Dans sa critique de Platon au chapitre XXXVIII, il moque également l'absence de véritable dialogue, le simple rôle de faire-valoir dévolu à « Glaucon, qui répond sans cesse : Fort bien, – voici qui est vrai, – vous avez raison, à peu près sur le ton que prend un petit séminariste répondant à son abbé dans une conférence »²⁸⁷. La comparaison avec des religieux dénonce une forme de prédication. Il y a plus de débat dans le roman de Vigny, mais le sage menace aussi de dominer son élève. C'est notamment ce qui apparaît après l'histoire de Gilbert :

Stello demeura longtemps muet et abattu. [...] Il éprouvait déjà l'influence de ce rude médecin des âmes qui, par ses raisonnements précis et ses insinuations préparatrices, l'avait toujours conduit à des conclusions inévitables. Les idées de Stello bouillonnaient dans sa tête et s'agitaient en tous sens, mais elles ne pouvaient réussir à sortir du cercle redoutable où le Docteur noir les avait enfermées comme un magicien. Il s'indignait à l'histoire d'un pareil talent et d'un pareil dédain, mais il hésitait à laisser déborder son indignation, se sentant comprimé d'avance par les arguments de fer de son ami.²⁸⁸

Ces lignes pourraient célébrer l'art du conteur, faisant émerger de façon implacable l'« idée-mère » enveloppée dans son récit, comme Vigny en rêve dans ses écrits intimes, cités plus haut. Mais la façon dont est souligné le pouvoir du médecin conduit cependant à redouter une telle force de manipulation. L'image du cercle, par exemple, suggère une action impitoyable, effrayante. Plutôt qu'une célébration d'un art quasi tyrannique, ce passage marque donc certainement un refus de l'auteur de faire œuvre de propagande, comme le docteur le stipule

²⁸⁴ *Ibid.*, chapitre XXIX, p. 605.

²⁸⁵ *Daphné*, première lettre, p. 943.

²⁸⁶ *Stello*, chapitre XXXI, p. 614.

²⁸⁷ *Ibid.*, chapitre XXXVIII, p. 652.

²⁸⁸ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 524-525.

du reste dans son ordonnance finale. Au chapitre XIX, alors que le médecin scrute sur son patient l'effet de l'histoire de Kitty Bell, une métaphore militaire ambiguë confirme que Vigny ne cède pas à la facilité de figurer, par le biais de l'auditeur qu'est Stello, une réception à laquelle le lecteur devrait se conformer :

Le Docteur attachait sur ce front un œil fixe, dont la paupière ne s'abaissait jamais. Il semblait y suivre en silence le passage de ses idées et la lutte qu'elles avaient à livrer aux idées de l'homme dont il avait entrepris la guérison, comme un général contemplerait, d'une hauteur, l'attaque de son corps d'armée montant à la brèche, et le combat intérieur qui lui resterait contre la garnison, au milieu de la forteresse à demi conquise.²⁸⁹

Joëlle Gleize éclaire un tel extrait quand elle montre plus largement que la manifestation d'une efficacité de la lecture au sein d'une œuvre littéraire témoigne de la conscience qu'a l'auteur de sa responsabilité et « présuppose une opposition nette entre une lecture "quasi pragmatique" productrice d'illusions dangereuses et une lecture réflexive. »²⁹⁰ Stello semble donc ouvrir la voie d'une émancipation du lecteur, y compris au-delà des prévisions de l'auteur.

Ces derniers exemples montrent que la mise en abyme de l'énonciation, impliquée par le dispositif de l'enchâssement des récits, est un biais privilégié pour étudier la façon dont l'auteur conçoit la lecture de son œuvre. Si Stello est en effet le premier destinataire des narrations du Docteur noir, il n'en est pas le seul ; nous lisons les histoires qu'il entend. Mais de manière intéressante, le poète malade apparaît à la fois comme un modèle et un contre-modèle, de sorte que s'il conduit à de riches réflexions sur les modalités et les enjeux de la réception des récits, il n'éclaire guère les attentes de l'auteur. Dans sa *Rhétorique de la lecture*, Michel Charles met de toute façon en garde contre la tentation d'une simple paraphrase de tels passages à portée réflexive. Selon lui, c'est la présence même de la lecture et de la réflexion critique au sein du livre qu'il s'agit d'interroger²⁹¹. Force est alors de souligner le dirigisme paradoxal de Vigny, qui incite assez clairement son lecteur à une activité herméneutique soutenue mais libre. Cette tension est d'ailleurs propre au mécanisme de la mise en abyme qui, selon Lucien Dällenbach, limite et encourage tout à la fois une lecture active, par une double tendance à la prescription et à la distanciation²⁹². L'ouverture de Vigny à la perspective d'une libre interprétation de ses œuvres frappe tout de même plus que la façon dont il tente d'influencer leur réception. C'est pourquoi nous préférons ici évoquer la figure d'un « lecteur implicite » plutôt que celle d'un « lecteur modèle », qui suggère davantage de contrainte.

²⁸⁹ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 553.

²⁹⁰ J. Gleize, *Le Double miroir, op.cit.*, p. 57.

²⁹¹ Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, p. 247.

²⁹² L. Dällenbach, « Réflexivité et lecture », *L'Effet de lecture, Revue des sciences humaines* n° 177, janvier-mars 1980, p. 23-37.

4. CONCEPTION PRAGMATIQUE DES GENRES

Vigny accorde une telle importance au rôle du lecteur que son approche des genres littéraires est étroitement liée à leur réception. En dehors de cette perspective, les distinctions génériques ne l'intéressent guère. L'écrivain n'en fait pas mention quand il expose sa « manière de composer ». La même négligence apparaît dans les « Réflexions sur la vérité dans l'art », où le romancier affirme explicitement : « le germe de la grandeur d'une œuvre est dans l'ensemble des idées et des sentiments d'un homme, et non pas dans le genre qui leur sert de forme. »²⁹³

En revanche, Vigny se montre très sensible aux conditions de réception liées à tel ou tel genre. Il note par exemple en 1839 :

On lit avec les yeux, seul, dans le cabinet, un roman, une longue histoire, un livre de sciences, de métaphysique, etc., qui seraient insupportables à entendre ; on écoute la poésie, la tragédie, le discours des rhéteurs ou de la chaire.²⁹⁴

Bien qu'il ne distingue ici que deux grands modes de réception, l'écrivain justifie le commentaire de Northrop Frye sur la tripartition moderne des genres :

La définition générique en littérature se fonde sur la forme de présentation. La parole peut être mimée devant des spectateurs, déclamée devant des auditeurs, elle peut être psalmodiée ou chantée, ou elle peut être écrite à l'intention d'un lecteur.²⁹⁵

Pour Vigny, ces dissemblances ont essentiellement des incidences didactiques. C'est ce que suggère cette remarque datée de 1830 : « Une pensée est élevée à son *exaltation* par le poète lyrique ; *plaidée* par l'auteur dramatique, ou *l'écrivain philosophique* ; mise en œuvre par l'homme d'État dans ses détails. »²⁹⁶ Les esquisses de la préface de *Chatterton* sont également éclairantes, notamment quand le dramaturge écrit : « je ne puis m'empêcher d'espérer plus de l'émotion des assemblées que de la lente conversion du lecteur »²⁹⁷. La lettre aux députés sur Mademoiselle Sédaine permet de comprendre pourquoi un lecteur serait plus difficile à persuader qu'un spectateur :

il est tout puissant. Il surveille lui-même ses impressions et les abrège ou les prolonge à son gré, traverse et foule aux pieds les pages qui l'empêchent dans sa marche ; il va en avant malgré les landes, il a des échasses ; ou tout à coup il s'arrête, revient sur ses pas pour revoir quelque point du pays mal examiné, pour entendre deux fois une explication mal comprise ; il y supplée au besoin avec son crayon, et ajoute à ses informations de voyageur, sur la marge ; il est à son aise enfin, et, s'il est las, laisse le voyage et le livre pour longtemps ou pour toujours.²⁹⁸

²⁹³ *Cinq-Mars*, « Réflexions sur la vérité dans l'art », p. 6.

²⁹⁴ *Journal*, p. 1122. Une autre remarque, datée de 1837, opère une distinction similaire : « Dès qu'elle est imprimée, la Poésie perd la moitié de son charme. [...] la Prose [...] avec son analyse et ses longs développements est faite pour les yeux du lecteur réfléchi, pour la solitude et le silence du cabinet. » (*ibid.*, p. 1083).

²⁹⁵ Northrop Frye, *Anatomie de la critique* [1957], Paris, Gallimard, 1969, p. 300.

²⁹⁶ « Documents sur *Servitude et grandeur militaires* », *op.cit.*, p. 828 (fragment 5).

²⁹⁷ « Esquisses concernant *Chatterton* », *L'Atelier du dramaturge, Œuvres complètes*, t. I, p. 866.

²⁹⁸ « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire », *op.cit.*, p. 1175.

Vigny insiste à nouveau sur l'idée de liberté, en l'associant aux conditions matérielles de la lecture, permettant à chacun de suivre le rythme qui lui convient et d'adopter une posture active. La possibilité de passer des pages ou d'interrompre la lecture explique qu'il soit difficile de soumettre le lecteur. Mais en favorisant une véritable réflexion, ce mode d'appréhension des œuvres permet aussi d'en comprendre les leçons et de les faire siennes. Ces lignes expliquent aussi pourquoi c'est surtout dans ses romans que Vigny développe des passages à portée réflexive, incitant le lecteur à une activité critique : ce genre offert à la lecture solitaire s'accorde à la fois à la relative complexité de tels morceaux et à l'émancipation qu'ils prônent.

Certes, rien n'empêche de lire également la poésie et le théâtre, plutôt que de les entendre. Bien plus, la lecture silencieuse est depuis longtemps la façon la plus courante d'aborder la poésie. Le même constat s'applique aux pièces de Vigny, qui intéressent peu les metteurs en scène contemporains. Mais la distinction des genres selon leur mode de réception n'en reste pas moins pertinente chez cet auteur dans la mesure où il choisit vraisemblablement d'adopter tel ou tel genre en fonction de l'effet qu'il lui suppose, selon le projet qu'il s'est fixé. Au chapitre XX de *Cinq-Mars*, les conseils de Corneille à Milton montrent en tout cas que la manière dont un écrivain anticipe l'accueil de ses œuvres en détermine en partie l'écriture :

Si vous voulez la gloire présente, ne l'espérez pas d'un aussi bel ouvrage. La poésie pure est sentie par bien peu d'âmes ; il faut, pour le vulgaire des hommes, qu'elle s'allie à l'intérêt presque physique du drame. J'avais été tenté de faire un poème de *Polyeucte* ; mais je couperai ce sujet : j'en retrancherai les cieux, et ce ne sera qu'une tragédie.²⁹⁹

Ce sont cette fois la poésie et le théâtre qui se trouvent confrontés, sur le point de leur accessibilité. Non sans audace, Vigny imagine que le choix de composer pour la scène constitua pour le grand dramaturge du XVII^e siècle une sorte de compromis visant à toucher le plus grand nombre. Au-delà du piquant de la scène, livrant une représentation inattendue des deux écrivains, on peut sans doute y lire les interrogations de Vigny lui-même, hésitant au début de sa carrière sur les voies dans lesquelles s'engager. Ces lignes illustrent du reste à merveille les analyses de Pierre Larthomas :

l'auteur [...], en choisissant tel ou tel genre, choisit une certaine forme, recherche une certaine efficacité, d'une certaine manière ; [...] son texte agit de telle ou telle façon sur un auditeur ou un lecteur qui est dans telles ou telles conditions matérielles ou dans telles ou telles dispositions d'esprit.³⁰⁰

Ainsi, Vigny n'envisage pas les genres comme un ensemble de caractéristiques formelles à réunir ou à de modèles à reproduire. Jacques-Philippe Saint-Gérard le souligne quand il commente le refus des normes classiques par le dramaturge :

L'effort de Vigny est de réagir contre l'imprégnation irréfléchie de modèles dépassés, et de faire prendre conscience du fait que la composition, l'écriture, et la représentation d'une pièce de théâtre engagent d'autres éléments que les seules contraintes traditionnelles du

²⁹⁹ *Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 236.

³⁰⁰ Pierre Larthomas, « La notion de genre littéraire en stylistique », *Le Français moderne*, juillet 1964, p. 188.

genre ; lesquels, idéologiques et démonstratifs, reflètent la perception que l'auteur a de son époque et concourent à assurer la persuasion du plaidoyer philosophique.³⁰¹

L'écrivain contribue ainsi à assouplir la conception des genres, révolution majeure de l'époque romantique, dont rend parfaitement compte la définition de Pierre Larousse dans la seconde moitié du XIX^e siècle : « GENRE [...] Littér. et B.-arts. Style, manière de rendre, d'exécuter, de travailler, réglée par le sujet ou par le goût spécial de l'écrivain ou de l'artiste »³⁰². Sur ces bases, on ne s'étonnera donc pas de la perméabilité des grands genres chez Vigny, comme chez beaucoup de ses camarades. Pour le dire ici en quelques mots, sa formule du poème philosophique se distingue par sa narrativité et sa discursivité, autant propices à susciter la surprise et l'émotion qu'à jouer sur l'exemplarité et la réflexion. Ses romans retiennent également l'attention par leur théâtralité, de même que l'on peut relever la dimension romanesque de son théâtre, du fait du primat de la psychologie sur l'action ou de longs monologues s'apparentant à des flux de pensée³⁰³.

Sans oublier cette liberté, nous allons, dans la suite de ce chapitre, aborder séparément les trois grands genres pratiqués par Vigny afin de mieux cerner la façon dont chacun sert les ambitions philosophiques de l'auteur. Nous envisagerons d'abord la poésie, que l'écrivain présente comme le genre le plus exigeant et le plus proche de la prédication, puis le théâtre, lieu de la persuasion et le roman, plus propice – toujours selon Vigny – à la réflexion personnelle. Ces distinctions trouveront à se justifier mais nous montrerons aussi que l'écrivain exploite toujours le potentiel didactique de chaque genre en prenant garde de ne pas le réduire à un simple outil démonstratif. Du reste, Vigny se plaît sans cesse à de nouvelles expérimentations et revisite constamment les genres qu'il utilise.

II/ POÉSIE

Nourrissant les plus hautes ambitions pour la poésie, Vigny tâche de remettre à l'honneur la fonction philosophique en renouvelant le poème narratif tout en refusant les ornements et les épanchements que cultivent nombre de ses confrères, mais sans sacrifier exclusivement à des impératifs didactiques.

³⁰¹ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 53.

³⁰² Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* [1863-1890], article « Genre », éd. électronique de J.-Ph. Saint-Gérard, Paris, Redon, 2002.

³⁰³ Voir notamment A. Jarry, « La théâtralité dans l'œuvre de Vigny », *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier*, *op.cit.*, p. 266-274 et S. Ledda, « La dynamique romanesque dans *La Maréchale d'Ancre* », in I. Hautbout et M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, *op.cit.*, p. 177-191.

A) RENOUVELLEMENT DE LA POÉSIE PHILOSOPHIQUE

Convaincu des pouvoirs de la poésie, Vigny ne saurait néanmoins en prolonger la tradition philosophique sans transformations ; c'est pourquoi il lui forge un nouveau mode d'expression en modernisant le récit poétique.

1. POÉSIE ET PRÉDICATION

Pour Victor Hugo, « [l]a poésie est de toutes les choses humaines la plus voisine des choses divines »³⁰⁴. Il semble bien que Vigny partage cette conception, lui qui évoque la poésie conjointement au « discours [...] de la chair »³⁰⁵ et qui dans *Cinq-Mars* présente par la bouche de Corneille la « poésie pure »³⁰⁶ comme un genre supérieur. Rappelons que cette idée est reprise dans les « Réflexions sur la vérité dans l'art », où l'expression est associée à la religion et à la philosophie pour évoquer l'ambition « d'aller plus loin que la vie, au delà des temps, jusqu'à l'éternité »³⁰⁷. Reste à savoir si Vigny prétend à cette « poésie pure », dont il n'explique guère la définition. L'assurance de certains poèmes des *Destinées*, dans la proclamation optimiste de la grandeur humaine, peut certes revêtir un caractère messianique et emprunter au vocabulaire de la religion, mettant à mal l'hégémonie des cultes établis, on le sait. Mais leur dimension narrative tend aussi à les relier au drame, que Corneille considère comme une concession à l'efficacité exclue de la « poésie pure ». Cette dernière semble donc à la fois mystérieuse et inaccessible.

De façon significative, Vigny caractérise plus précisément la poésie quand il ne lui accole pas l'adjectif *pure*. Une note de 1844 retient en particulier l'attention : « La poésie doit être la synthèse de tout. La prose l'analyse de tout. »³⁰⁸ Dans *Stello*, on s'en souvient, le Docteur noir n'a pas de mots assez durs pour condamner la « violente passion de tout rattacher, à tout prix, [...] à une *synthèse* »³⁰⁹. Pour expliquer cette contradiction apparente, André Jarry rappelle que les plans préparatoires de l'ouvrage ne prévoyaient pas de faire ce développement, ajouté en cours de rédaction, ni, *a fortiori*, d'en extraire une citation en tête du volume. Faisant allusion à la note que nous venons de reproduire, il considère qu'elle « réhabilit[e] » la synthèse mais que « le Docteur noir, ce raisonneur, sans cesser de hanter salutairement la

³⁰⁴ V. Hugo, ~ 1847, *Océan*, éd. René Journet, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 180.

³⁰⁵ *Journal*, p. 1122 (1839).

³⁰⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 236.

³⁰⁷ *Ibid.*, « Réflexions sur la vérité dans l'art », p. 5.

³⁰⁸ *Journal*, p. 1223.

³⁰⁹ *Stello*, chapitre XXXII. Voir notre chapitre 4, p. 268.

pensée de Vigny, incarnera toujours l'envers de l'appel poétique. »³¹⁰ Michel Cambien ne souligne pourtant pas de tension entre ces deux déclarations mais propose une distinction éclairante entre « synthèse *a priori* », pratiquée par Saint-Just et Joseph de Maistre, délimitant une fois pour toutes le cadre de la réflexion, et « synthèse *a posteriori* », vers laquelle tendrait le poète des *Destinées*, ne s'opposant pas à ce qu'un penseur rassemble ses idées dans un symbole suggestif³¹¹. D'autres notes de l'auteur aident du reste à expliquer pourquoi Vigny associe poésie et synthèse. En 1843, il écrit par exemple :

La poésie en vers, la seule vraie, dans la forme du rythme et de la rime, est un *élixir des idées* ; mais le choix de ces idées est difficile, le vrai poète seul a le goût assez exquis pour les frayer et séparer l'ivraie du bon grain. La prose a cet immense avantage qu'elle parle de tout. La science est absolument interdite à la poésie, le récit détaillé des faits et la langue des affaires est d'un secours immense à la prose... Elle a encore cet avantage qu'on la croit sincère tandis qu'on regarde la poésie comme toujours menteuse et fille d'un gentil caprice.³¹²

L'idée de concentration contenue dans le terme *élixir* caractérise la poésie de façon récurrente chez l'écrivain, qui note aussi, en 1837 : « La Poésie, c'est *l'Enthousiasme cristallisé*. »³¹³ C'est aussi le sens de l'image du « diamant », notamment utilisée dans « La Maison du Berger »³¹⁴, et dont Pierre-Georges Castex souligne à juste titre qu'elle ne représente pas le même idéal poétique que chez Théophile Gautier, qui en fait l'emblème de la perfection formelle, alors que « Vigny voit dans le dur éclat de la forme le moyen de garantir la valeur permanente d'une pensée »³¹⁵. Vigny ajoute un autre point d'opposition entre la poésie et l'analyse quand il explique la désaffection de la France pour ce genre, dans un article sur les *Études françaises et étrangères* d'Émile Deschamps, paru dans *La Quotidienne*, le 29 novembre 1828 : « L'esprit, qui n'est jamais séparé de l'analyse, me paraît [...] contraire au sentiment poétique, qui est tout instinct »³¹⁶. Même quand Vigny ne sacralise pas la poésie, il met donc en évidence les multiples façons dont elle peut toucher le public, que ce soit par des idées choisies, une expression marquante ou des sentiments communicatifs. Pour autant, il ne prétend pas en faire une prédication infaillible : il ne cache pas que sa langue travaillée et sa dimension sensible peuvent la discréditer aux yeux de certains. C'est pourquoi nous n'adhérons pas aux conclusions de Lise Sabourin selon qui chez Vigny la prose

est seulement la langue de l'analyse, adaptée au niveau moyen attendu par une société raisonneuse et médiocre, tandis que la poésie est la vraie parole capable de toucher immédiatement et pleinement, au-delà du raisonnement³¹⁷.

L'auteur distingue poésie et prose sans valoriser l'une au détriment de l'autre. Ses notes théoriques différencient plus des usages qu'elles n'établissent une hiérarchie.

³¹⁰ A. Jarry, « L'Écriture comme génératrice de sens dans l'œuvre romanesque d'Alfred de Vigny », in I. Hautbout et M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, op.cit., p. 80.

³¹¹ M. Cambien, « Alfred de Vigny, Philosophe et Poète », AAV n° 13, 1983-1984, p. 51-53.

³¹² « Projets de deuxième lettre aux députés », *Mélanges*, op.cit., p. 1218 (fragment 2 c).

³¹³ *Journal*, p. 1078.

³¹⁴ « La Maison du Berger », op.cit., v. 198 sqq, p. 124-125.

³¹⁵ P.-G. Castex, *Les Destinées d'Alfred de Vigny commentées*, Paris, SEDES, 1968, p. 182.

³¹⁶ « *Études françaises et étrangères* par M. Émile Deschamps », *Mélanges*, op.cit., p. 1290.

³¹⁷ L. Sabourin, « Vigny et la sacralisation du verbe », op.cit., p. 165.

2. TRADITION DE LA POÉSIE PHILOSOPHIQUE

Vigny fait donc de la poésie un vecteur privilégié de l'idée, conformément à une longue tradition. Ses vertus mnémotechniques rendent en effet le vers propre à fixer des leçons. *Les Travaux et les jours*³¹⁸ d'Hésiode, aux alentours de la fin du VIII^e siècle avant Jésus-Christ, en fournissent un premier exemple, mêlant conseils de technique agricole et de morale pratique, éléments d'histoire du monde et accusations contre les injustices des puissants. Se posant en chantre de la vérité, le poète fixe également les croyances relatives à la généalogie des dieux dans la *Théogonie*³¹⁹.

On trouvera encore chez les Grecs, résume Bernard Croquette, outre les apologues d'Ésope qui se rattachent très nettement au genre didactique, une poésie gnomique (Solon), une poésie philosophique (Xénophane, Parménide, Empédocle), une poésie astronomique et météorologique (*Les Phénomènes* et *Les Pronostics* d'Aratos).³²⁰

Les auteurs latins prolongent cette poésie didactique avec éclat. Il suffit de songer aux *Bucoliques* de Virgile, « consacrées aux travaux des champs et destinées à encourager un retour à la terre »³²¹, au I^{er} siècle avant Jésus-Christ, ou, peu auparavant, au *De natura rerum* de Lucrèce, relayant la doctrine matérialiste d'Épicure « dans l'harmonieuse langue des Muses » parée du « doux miel poétique »³²², et persuadant avec talent les hommes de se libérer de la peur de la mort et des dieux.

En France, la poésie d'idées semble se développer tout particulièrement au XVII^e siècle. La production poétique religieuse, notamment, est très importante. Alain Génétiot rapporte :

Le poète, véritable guide spirituel, recourt à une rhétorique orale insistante qui s'assimile à la prédication et, par des apostrophes et des antithèses, fait voir le scandale du monde, la vanité de la chair et la félicité céleste³²³.

Philippe Chométy montre que, plus généralement, la « littérature d'idées, à caractère philosophique, religieux ou moral » connaît alors « un développement considérable »³²⁴. Il explique cependant que la poésie philosophique reste imparfaitement légitimée à l'époque : le poète passe pour séduire, non pour instruire comme le philosophe ; son art se caractérise bien plus par l'enthousiasme et l'imagination que par la raison. L'intérêt même de l'écriture poétique pour la traduction d'idées fait débat : on considère que les images peuvent aider la compréhension des idées mais aussi les voiler ; la versification et la rime sont accusées de dégrader le sens. Jean Chapelain écrit cependant : « L'harmonie de la versification est le

³¹⁸ Hésiode, *Les Travaux et les jours* [VIII^e siècle avant J.-C.], éd. Paul Mazon, Paris, Belles lettres, [1928], 1964.

³¹⁹ Hésiode, *Théogonie*, *ibid.*

³²⁰ Bernard Croquette, article « poésie didactique » de l'*Encyclopædia Universalis*, *op.cit.*

³²¹ *Ibid.* Voir Virgile, *Bucoliques* [I^{er} siècle avant J.-C.], éd. E. de Saint-Denis, Paris, Belles lettres, 1967.

³²² Lucrèce, *De la nature* [I^{er} siècle avant J.-C.], livre I, trad. et éd. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 70-71 (« quasi musaeo dulci contingere melle » dans le texte latin, v. 947).

³²³ Alain Génétiot, in M. Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, *op.cit.*, p. 229.

³²⁴ Philippe Chométy, « *Philosopher en langage des dieux* ». *La Poésie d'idées en France au siècle de Louis XIV*, Paris, Champion, 2006, p 174.

baume qui empêche les ouvrages de vieillir et de se corrompre, et le charme qui fait que tout le monde les lit et les retient. »³²⁵ La poésie se trouve ainsi servir la philosophie des prosateurs sans développer une pensée propre. Philippe Chométy résume les fonctions qui lui sont consenties :

la poésie peut être créditée de vérité philosophique, dans le sens où elle s'impose comme une évidence pour fixer les idées, faciliter leur transmission et garantir leur prolongement au-delà de la mort des philosophes.³²⁶

C'est sans doute pourquoi la formule « poésie philosophique » est peu employée à l'époque, rendant l'expression « poésie d'idées »³²⁷ plus opératoire. Diffusant des pensées philosophiques pour en augmenter la portée et les rendre capables de produire un effet, cette poésie d'idées est ainsi essentiellement didactique. Philippe Chométy note que le ton est souvent magistral ; « en répétant, ou en développant, il est évident que les poètes-philosophes privilégient la clarté et l'effet d'insistance à la densité. »³²⁸ C'est aussi pourquoi « la poésie d'idées prend [...] volontairement sur elle d'être avant tout narrative et allégorique »³²⁹. Toutefois, la souplesse reste de mise : « il n'y a ni genre, ni sous-genre, ni forme, ni style, ni tonalité caractéristique de la poésie d'idées », s'adaptant « au sujet et au lecteur » et « invent[ant] sans cesse les règles de son fonctionnement »³³⁰.

Cette vitalité perdure au XVIII^e siècle, dont la poésie, note Jean-Louis Backès, « est massivement une poésie d'idées, soumise à la rhétorique de la démonstration », de sorte que quand le récit s'y développe, c'est subordonné à une morale³³¹. Mais c'est surtout le poème descriptif qui triomphe alors avec Saint-Lambert et Delille³³². Héritier de l'encyclopédisme des Lumières, il présente les facettes de la nature ou la multiplicité des savoirs, si bien que les contemporains ne le distinguent guère du poème didactique³³³. Il est important de rappeler avec Jean-Louis Backès que cette « poésie morale, armée de rhétorique, qui domine le XVIII^e siècle classique, ne disparaît pas en un clin d'œil. »³³⁴ Jean-Rémy Mantion affirme même qu'elle s'est trouvée ingérée « comme modèle devenu souvent inconscient jusqu'au centon » par les romantiques³³⁵. Jacques-Philippe Saint-Gérard révèle en effet : la « consultation des manuels de littérature des années 1815-1830 montre que le genre poétique dominant est à cette époque celui de la poésie didactique et descriptive. »³³⁶

³²⁵ Jean Chapelain, lettre à Simon d'Olive du Mesnil du 13 septembre 1640, cité par P. Chométy, « *Philosopher en langage des dieux* », *op.cit.*, p. 179.

³²⁶ P. Chométy, « *Philosopher en langage des dieux* », *op.cit.*, p. 185.

³²⁷ *Ibid.*, p. 208, 212.

³²⁸ *Ibid.*, p. 431.

³²⁹ *Ibid.*, p. 163.

³³⁰ *Ibid.*, p. 357, 366.

³³¹ J.-L. Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, *op.cit.*, p. 24.

³³² Voir Saint-Lambert, *Les Saisons* [1769], Paris, Salmon, 1823 ; Jacques Delille, *Les Jardins* [1782], Paris, Lebaillly, Avignon, Chaillot, 1834.

³³³ Voir Jean-Rémy Mantion in M. Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, *op.cit.*, p. 300.

³³⁴ J.-L. Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, *op.cit.*, p. 150-151.

³³⁵ Jean-Rémy Mantion in M. Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, *op.cit.*, p. 307.

³³⁶ J.-Ph. Saint-Gérard, *Les Destinées d'un style. Essai sur les poèmes philosophiques de Vigny*, Paris, Minard « Lettres Modernes », 1979, p. 78.

Mais si Vigny « a été formé » à ce genre qui « prétend engendrer des formes artistiques porteuses d'un enseignement »³³⁷, il n'en juge pas moins sévèrement, dans une lettre au prince Maximilien-Joseph de Bavière du 17 octobre 1839, les œuvres de Delille ou Chênedollé, qu'il présente comme de « froids versificateurs qui avaient laissé défailir la Poésie dans les froideurs didactiques et la mollesse de leur langage. »³³⁸ L'expression raffinée de ses aînés n'est sans doute pas l'unique cause du dédain de Vigny, qui cultive d'autres ambitions pour la poésie que de transmettre une observation ou un savoir. Avec ceux de sa génération, l'écrivain entend développer des idées singulières et puissantes, à même d'éclairer la place de l'homme dans le monde, et il les présente davantage comme des sujets de méditation que comme des leçons. Quoiqu'on trouve « plus que des restes » de la poésie du siècle précédent chez les romantiques et en particulier chez Vigny, selon Claude Millet, on ne saurait donc confondre leur « poésie-vérité » avec la poésie didactique de leurs prédécesseurs : la commentatrice souligne notamment à propos de l'auteur des *Destinées* « une tout autre conception des rapports de la poésie et de l'Idée, qui fait de la poésie non pas l'ornement de la pensée, mais sa quintessence par cristallisation, condensation. »³³⁹ Réfléchissant souvent à partir de cas concrets, de situations imaginaires intéressantes, ainsi qu'en témoignent ses carnets, Vigny rénove en effet la poésie philosophique de façon importante, en cherchant à « rendre possible une prédication par le Récit », d'après l'expression de Paul Bénichou³⁴⁰.

3. REFONTE DE LA POÉSIE NARRATIVE

Pour Jean-Michel Adam, l'« intention de convaincre est, d'une façon ou d'une autre, présente dans tout récit. »³⁴¹ Particulièrement soucieux de frapper les esprits, Vigny participe à « l'étonnante reviviscence romantique de la poésie narrative »³⁴² que connaissent la France et l'Angleterre au début du XIX^e siècle. Il renouvelle le poème épique, forme canonique du poétique³⁴³, selon Dominique Combe, dont les lettres françaises ont longtemps attendu un chef-d'œuvre. Outre qu'il raccourcit fortement le poème narratif, ne le laissant pas excéder mille vers quand les épopées traditionnelles s'étendent sur plusieurs centaines de pages, Vigny modernise le récit poétique en dynamisant les intrigues, en ménageant des effets de surprise et en jouant sur les points de vue des personnages ; nous y reviendrons plus tard³⁴⁴. L'accessibilité du poème s'accroît ainsi, avec son intérêt. De plus, en accord avec son temps ainsi qu'avec ses idées humanistes, Vigny ménage une moindre place au merveilleux, non seulement païen mais aussi chrétien. Enfin – puisqu'on s'en tient ici aux principales innovations du poète – Vigny a « lyrisé l'épopée »³⁴⁵, selon la formule de Claude Millet, en

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Correspondance*, 4, p. 86.

³³⁹ C. Millet, in M. Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, op.cit., p. 323.

³⁴⁰ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op.cit., p. 345.

³⁴¹ J.-M. Adam, *Le Texte narratif*, op.cit., p. 6-7.

³⁴² P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, op.cit., p. 332.

³⁴³ Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, José Corti, 1989, p. 151.

³⁴⁴ Voir chapitres 7 et 10.

³⁴⁵ C. Millet, in M. Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, op.cit., p. 342.

faisant entendre les sentiments de héros comme Moïse. L'écrivain semble mettre en avant cette dimension discursive propre à nombre des *Poèmes antiques et modernes* quand il affirme, dans la préface datée d'août 1837 : « une pensée philosophique est mise en scène sous une forme Épique et Dramatique. »³⁴⁶ Les termes employés renvoient à la partition aristotélicienne, distinguant la représentation indirecte ou directe d'une action, par le biais d'une narration ou d'une mise en présence de personnages s'exprimant en leur nom. Ce développement de la parole du héros va de pair avec celui de sa psychologie et en change le statut. Max Milner explique par exemple que le Satan des romantiques français, devenu un personnage lyrique, peut émouvoir par sa souffrance, son échec, son angoisse devant un monde où l'on ne trouve plus sa place³⁴⁷. La discursivité du poème favorise ainsi l'émotion, éventuellement surprenante, mais aussi l'exposé d'idées et leur confrontation, dans le cas d'un dialogue ; « La Prison » l'illustre à merveille.

Par là, d'après William Calin, Vigny répond au souhait d'Edgar Quinet d'une épopée moderne philosophique et non plus héroïque ou religieuse, comme chez Homère et Dante³⁴⁸. Vigny choisit d'autres modèles, prolongeant notamment les expérimentations des poèmes d'Ossian ou de Goethe en matière de modernisation du récit et de développement des discours. Lise Sabourin juge également déterminante l'influence de Byron, qui a pu donner à Vigny

le goût de la variation des structures, d'une fragmentation permettant le point de vue d'un tiers ou des focalisations diverses, d'un équilibre entre description, narration, dialogue dramatisé et commentaire lyrique ou méditatif.³⁴⁹

Malgré la variété qu'il cultive ainsi, Vigny caractérise ses morceaux de façon minimale, comme de simples « poèmes ». Cette étiquette désignant traditionnellement l'épopée met en avant l'héritage que transforme l'auteur. Elle marque aussi une volonté de souplesse et de liberté alors qu'avant sa refonte, comme l'expliquent Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, la poésie est « un ensemble de genres définis chacun par la spécificité d'un sujet, d'une tonalité, d'un enjeu ou encore de telle circonstance »³⁵⁰. Vigny prolonge par là le travail de Lamartine, effaçant les frontières des formes poétiques « dans le genre flexible et multiforme de la *méditation* »³⁵¹.

³⁴⁶ *Poèmes antiques et modernes*, p. 5.

³⁴⁷ M. Milner, « Le Satan de Milton et l'épopée romantique française », *op.cit.*, p. 229.

³⁴⁸ W. Calin, *A muse for heroes*, *op.cit.*, p. 319.

³⁴⁹ L. Sabourin, « Vigny et Byron », *Bulletin de la société française des études byroniennes*, volume III, n° 6, automne 2005, p. 26.

³⁵⁰ J.-P. Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique*, *op.cit.*, p. 166.

³⁵¹ P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op.cit.*, p. 166.

B) UNE POÉTIQUE SINGULIÈRE

En revanche, Vigny ne cultive pas la virtuosité formelle et le lyrisme comme ses camarades romantiques. On a souvent dénoncé ces manques comme des faiblesses, mais il est intéressant de comprendre qu'ils peuvent aussi découler d'un refus, cohérent avec les intentions philosophiques de l'écrivain.

1. ABSENCE DE VIRTUOSITÉ

Il serait difficile de voir dans les recueils de Vigny des livres « inutile[s] de pure poésie »³⁵², ainsi que l'envisage Hugo pour ses *Orientales*, en 1829. Seuls quelques-uns des *Poèmes antiques et modernes* peuvent faire exception. C'est le cas du « Bain », extrait des vers sur Suzanne pour être publié dans le premier recueil de 1822 et prétexte à la description d'une parure féminine d'autant plus sensuelle qu'elle est peu à peu enlevée. Manifestement, le poète travaille à accorder la beauté de sa langue à celle du tableau qu'il peint, soucieux ici comme ailleurs d'une cohérence entre fond et forme. Il fait sonner les noms exotiques ou rares, comme « sycomore »³⁵³ ou « hyacinthe »³⁵⁴. Plus de la moitié des rimes sont riches. Le rythme sait se faire expressif, notamment dans les premiers vers :

C'était près d'une source à l'onde pure et sombre.
Le large sycomore y répandait son ombre :
Là, Suzanne, cachée aux cieux déjà brûlants,
Suspend sa rêverie et ses pas indolents,
Sur une jeune enfant, que son amour protège,
S'appuie, et sa voix douce appelle le cortège
Des filles de Juda, de Gad et de Ruben
Qui doivent la servir et la descendre au bain ;³⁵⁵

Après deux vers plantant le décor sans effet particulier, le détachement du prénom de l'héroïne le fait fortement ressortir au vers 3, anticipant l'idée d'interruption que pourrait une marque forte après le verbe *suspend* au vers suivant. Une pause similaire est appelée au vers 6 par la virgule qui suit le verbe *s'appuie*, rendant d'autant plus sensibles les enjambements interne (dans le même vers) et externes (des vers 6 à 8) qui s'enchaînent alors qu'il est significativement question d'un « cortège » de servantes.

L'évocation du déshabillage, des vers 11 à 20, donne lieu à d'autres effets, qui peuvent toutefois sembler assez laborieux :

L'une ôte la tiare où brille le saphir
Dans l'éclat arrondi de l'or poli d'Ophir ;

³⁵² V. Hugo, préface des *Orientales* [1829], éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1966, p. 20.

³⁵³ « Le Bain », v. 2, *Poèmes antiques et modernes*, p. 49.

³⁵⁴ *Ibid.*, v. 26, p. 50.

³⁵⁵ *Ibid.*, v. 1-8, p. 49.

Aux cheveux parfumés dérobe leurs longs voiles,
 Et la gaze brodée en tremblantes étoiles ;
 La perle, sur son front enlacée en bandeau,
 Ou pendante à l'oreille en mobile fardeau ;
 Les colliers de rubis, et, par des bandelettes,
 L'ambre au cou suspendu dans l'or des cassolettes.
 L'autre fait succéder les tapis préparés
 Aux cothurnes étroits dont ses pieds sont parés ;³⁵⁶

Cherchant sans doute à concilier impression d'abondance et légèreté (puisqu'il s'agit de dénuder l'héroïne), le poète engage une assez longue énumération d'actions, sans en rappeler le sujet, ni même le verbe, à partir du vers 14. Il n'est cependant pas certain que la compréhension ne s'en trouve pas quelque peu entravée, d'autant que se multiplient parallèlement, non sans artifice ni lourdeur, les inversions du sujet et du verbe (au vers 11), du nom et de l'adjectif (aux vers 14 et 16), des compléments du verbe (au vers 13), auxquelles peut s'ajouter l'antéposition peu naturelle du complément circonstanciel « sur son front » au vers 15. Au vers 19, la mention des « tapis préparés » étonne sans charmer : outre que l'absence de complément d'agent complétant le participe passé semble affectée, l'évocation en premier lieu d'un élément qui vient en second dans les faits narrés, après les « cothurnes », ne paraît guère se justifier que par la recherche d'une rime très riche avec « parés », au vers suivant. L'ensemble y perd en clarté sans gagner en poésie, nous semble-t-il. De même, l'image de la « perle enlacée en bandeau » complique une réalité simple sans l'embellir ; celle du « mobile fardeau », forcée pour évoquer une boucle d'oreille, n'est guère plus heureuse. L'esthétisme du poème n'est donc pas dénué de maladresses.

Dans la même veine, « Le Bain d'une dame romaine », possiblement composé à la même époque³⁵⁷, pourra sembler plus réussi, notamment parce que, brochant un tableau en demi-teinte, le poète use d'une expression plus simple. En outre, les mentions d'une lumière voilée et de fleurs effeuillées, après celles de soins laissant la maîtresse des lieux dans une position de passivité, préparent avec art le dernier vers :

Pense au jeune Consul, et, rêveuse, s'endort.³⁵⁸

La douceur du tableau trouve son accomplissement dans cette évocation d'un assoupissement, rendu sensible par l'accumulation des pauses marquées par des virgules et qui coïncide de façon habile avec la fin du poème. L'apparition tardive des premiers verbes ayant pour sujet l'héroïne éponyme ménage en même temps un certain effet de surprise, qui rend ce dénouement plus piquant. Vigny approche ainsi du futur goût parnassien, en particulier de l'art de José Maria de Heredia, refermant les sonnets des *Trophées*³⁵⁹ par des chutes admirables.

« Madame de Soubise », dont Vigny date la composition de 1828, semble plutôt rechercher l'évocation pittoresque d'un passé haut en couleur, dans la lignée des *Ballades*³⁶⁰

³⁵⁶ *Ibid.*, v. 11-20.

³⁵⁷ Voir la chronologie d'André Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, p. 930.

³⁵⁸ « Le Bain d'une dame romaine », v. 18, *Poèmes antiques et modernes*, p. 58.

³⁵⁹ José Maria de Heredia, *Les Trophées* [1893], éd. A. Detalle, Paris, Gallimard, 1981.

³⁶⁰ V. Hugo, *Odes et Ballades*, *op.cit.*

publiées par Victor Hugo la même année. Le discours du baron, dans les premiers vers, multiplie les références à des réalités désuètes :

Arquebusiers ! Chargez ma couleuvrine !
Les lansquenets passent ! [...] ³⁶¹

Ces apostrophes se poursuivent dans la troisième strophe où, en l'absence de guillemets, elles semblent alors émaner du poète, comme gagnée par la vivacité de son évocation :

Courez, Varlets, Échansons, Écuyers,
Suisses, Piqueux, Page, Arbalétriers ! ³⁶²

La répétition du verbe *voir*, dans la bouche du baron, confirme l'idée d'un spectacle attrayant. L'enthousiasme est cependant de courte durée. Avant de rapporter les horreurs sanglantes commises dans l'église Saint-Eustache, le poète s'exclame :

Dieu fasse grâce à l'année où nous sommes ! ³⁶³

S'il fait mine de parler depuis le passé, ce n'est plus par plaisir de s'y plonger avec le lecteur mais pour donner plus d'authenticité à la dénonciation des guerres de religion. Ainsi, la coloration historique n'est pas une fin en soi ; les effets proprement esthétiques restent limités dans la poésie de Vigny.

De manière générale, la versification en est peu variée : l'usage de l'alexandrin, en particulier dans des séries à rimes plates, est massif ; le changement de mètre ou de strophe au sein d'un même poème est très rare. Mais cette sobriété n'est peut-être pas sans cohérence avec le projet d'une poésie philosophique. C'est ce que suggère Edmond Estève de façon très stimulante :

Des rythmes purement lyriques sont faits pour accueillir le jaillissement de la verve et les caprices de la fantaisie. Ils s'accommodent mal avec une poésie réfléchie, un peu lente et compliquée comme [celle de Vigny]. ³⁶⁴

Le commentateur relève aussi que la strophe de sept vers, largement utilisée dans *Les Destinées* et par là « acclimatée dans notre poésie », présente un « caractère semi-narratif, semi-épique » et concourt à former un « édifice » qui « s'élève d'un mouvement calme, mais ininterrompu, avec la lenteur un peu solennelle qui convient au développement de la pensée puissante et grave qui en a tracé le plan. » ³⁶⁵ De façon similaire, Jacques-Philippe Saint-Gérard montre que la médiocrité de certaines rimes, que l'on pourrait aussi reprocher au poète, s'explique par le primat de l'intention signifiante sur la prouesse technique. Relevant que dans « La Colère de Samson » Vigny fait rimer [o] ouvert et fermé à deux reprises ³⁶⁶, le stylisticien considère que cette dissonance peut traduire l'éternel fossé séparant l'homme et la femme.

³⁶¹ « Madame de Soubise », v. 1-2, *ibid.*, p. 74.

³⁶² *Ibid.*, v. 20-21, p. 75.

³⁶³ *Ibid.*, v. 86, p. 77.

³⁶⁴ E. Estève, *Alfred de Vigny, sa pensée et son art, op.cit.*, p. 274.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 275.

³⁶⁶ La rime des vers 78-79 rapproche ainsi « royaume » et « Sodôme » (dont l'accent circonflexe recommande sans doute la fermeture du second o) ; celle des vers 129-130, « colonnes » et « Pylônes » (« La colère de Samson », *op.cit.*, p. 141-142).

Dans le domaine des images également, certaines particularités qui peuvent passer pour des faiblesses trouvent cependant à se justifier par les choix de l'auteur. C'est ce qui ressort de la remarque de Marie Blain-Pinel, évoquant à propos de « La Bouteille à la Mer » une « intellectualisation de l'image [...] si étroitement subordonnée à l'interprétation qu'elle tend à se désincarner »³⁶⁷ ; la dimension exemplaire du poème explique facilement cette tendance à l'abstraction. De même, Pierre-Georges Castex relève la maîtrise des images chez Vigny, plutôt que leur choc ou leur jaillissement comme chez Hugo ou Rimbaud³⁶⁸. La fréquence des comparaisons dans les poèmes de Vigny autorise la remarque. Cette forme d'analogie explicite, contrairement à la métaphore, peut sembler d'une certaine lourdeur et participer bien davantage d'une logique d'explication que de transfiguration. Mais cette retenue s'accorde à la prudence de Vigny, qui ne se prétend pas démiurge, n'entend pas tisser « ses réseaux dans l'infinie unité de l'univers », comme le fait le « style symbolique » des romantiques³⁶⁹. De surcroît, on a pu voir que dans « Éloa » les nombreuses comparaisons homériques permettent de ne jamais perdre de vue le monde des humains³⁷⁰, ce qui répond non seulement à une nécessité de clarté mais aussi à un choix éthique, à une prise de distance vis-à-vis du christianisme, trop prompt à mépriser l'existence terrestre. Dans « Les Destinées », plusieurs comparaisons facilitent aussi l'appréhension des divinités éponymes, tout en soulignant leur caractère terrifiant : elles descendent sur les hommes

Comme un vol de vautours sur le sol abattues,
[...]
Comme sur nos caveaux tombe un cercueil de plomb.³⁷¹

Les vers 44-45 offrent sans doute une image moins heureuse :

La terre frissonna dans son orbite immense,
Comme un cheval frémit délivré de son frein.³⁷²

Le prosaïsme du rapprochement tend à amoindrir la charge poétique contenue dans la personnification de la terre, mais ce n'est peut-être pas sans pertinence au regard de la subversion du discours mythique à l'œuvre dans le poème : conformément à une logique récurrente chez Vigny³⁷³, le drame cosmique, surnaturel, semble ainsi pouvoir se ramener à des phénomènes moins extraordinaires.

Ce n'est donc pas seulement pour réhabiliter Vigny comme poète que l'on peut considérer avec François Germain : « Mieux vaut croire qu'il refuse [...] la virtuosité, l'élégance, les facilités acquises, et qu'il travaille sa langue en vue d'un art régressé. »³⁷⁴ Certes les maladresses, les médiocrités ne manquent pas et l'on n'en a donné qu'un rapide aperçu, dédaignant de se livrer à un relevé exhaustif en la matière. Mais certaines pauvretés formelles peuvent aussi s'expliquer par la volonté de faire œuvre philosophique. Rappelons que Vigny refuse généralement le culte exclusif de la forme, qu'il juge superficiel et vain.

³⁶⁷ M. Blain-Pinel, *La Mer, miroir d'infini, op.cit.*, p. 64.

³⁶⁸ P.-G. Castex, *Les Destinées d'Alfred de Vigny commentées, op.cit.*, p. 301-302.

³⁶⁹ Voir C. Millet, *Le Romantisme, op.cit.*, p. 211.

³⁷⁰ Voir chapitre 4, p. 259.

³⁷¹ « Les Destinées », v. 16-99, *Les Destinées*, p. 115-118.

³⁷² *Ibid.*, v. 44-45, p. 116.

³⁷³ Voir chapitre 2, première partie.

³⁷⁴ F. Germain, « Vigny poète », *op.cit.*, p. 924.

C'est là une position singulière au sein du romantisme, comme y insiste Jacques-Philippe Saint-Gérard commentant le parti du poète d'une « subordination de l'expression versifiée, variable [...], au contenu idéologique [...] qui perdure »³⁷⁵. Appliqué à comprendre les choix de l'écrivain, le chercheur en révèle la possible efficacité. Observant plus particulièrement le recueil des *Destinées*, il considère ainsi que « la simplicité du style soutient une intention dramatique toujours violente »³⁷⁶, ce qu'illustrent à l'évidence des morceaux comme « La Mort du Loup » ou « Le Mont des Oliviers ». Vigny préfère sans doute la force d'une écriture sobre, qui s'offre à la réflexion du lecteur, aux effets de la rhétorique, que Libanius tend à présenter comme une manipulation en commentant l'art « d'un orateur et d'un philosophe » lors du banquet de *Daphné* : « Les fleurs de ses discours ne sont-elles pas destinées à engourdir la raison avec leurs parfums ? »³⁷⁷ Citons une dernière hypothèse intéressante de Jacques-Philippe Saint-Gérard pour éclairer ce que d'autres considèrent comme un manque d'éclat de la poésie de Vigny : le poète préférerait parfois « indiquer la seule existence d'êtres et de choses, à la peinture qu'il pourrait en faire. »³⁷⁸ L'absence de fioritures servirait ainsi une forme de vérité épurée, de poésie ontologique.

2. UN LYRISME LIMITÉ

Vigny se distingue aussi par son peu d'implication émotive dans ses poèmes. Là encore, cela lui a été reproché. Lamartine, qui se vante dans la préface de 1849 aux *Méditations poétiques* d'avoir remplacé les cordes conventionnelles de la lyre par « les fibres mêmes du cœur de l'homme »³⁷⁹, juge ainsi sévèrement « Éloa », dans son *Cours familier de littérature* en 1863 : « cela sortait de l'esprit, cela n'était pas une explosion du cœur »³⁸⁰. Dans la même perspective, Valerie Minogue considère que Vigny ne réussit en tant que poète « qu'en dépit de lui-même », quand il « abandonne l'estrade du professeur » pour une expression directe de sentiments personnels³⁸¹.

L'auteur considère à rebours, en 1839 :

Il y a plus de force, de dignité et de grandeur dans les poètes *objectifs* épiques et dramatiques tels qu'Homère, Shakespeare, Dante, Molière, Corneille, que dans les poètes *subjectifs* ou élégiaques se peignant eux-mêmes et déplorant leurs peines secrètes, comme Pétrarque et autres.³⁸²

³⁷⁵ J.-Ph. Saint-Gérard, *Alfred de Vigny. Vivre, Écrire, op.cit.*, p. 341.

³⁷⁶ J.-Ph. Saint-Gérard, « À propos du Style du Recueil "Les Destinées" », *AAAV* n° 7, 1976-1977, p. 45.

³⁷⁷ *Daphné*, première lettre, p. 956.

³⁷⁸ J.-Ph. Saint-Gérard, « À propos du Style du Recueil "Les Destinées" », *AAAV* n° 7, 1976-1977, p. 45.

³⁷⁹ A. de Lamartine, préface de 1849 aux *Méditations poétiques*, citée par C. Millet in M. Jarrety (dir.), *La Poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle, op.cit.*, p. 326.

³⁸⁰ A. de Lamartine, *Cours familier de littérature*, entretien n° 94, t. XV, *op.cit.*, p. 256.

³⁸¹ Valerie Minogue, « Paths and feets in *Les Destinées* », *Modern languages*, décembre 1965, p. 138 (nous traduisons).

³⁸² *Journal*, p. 1121.

Conformément au tournant qui s'opère au début du XIX^e siècle³⁸³, Vigny introduit le lyrisme – auquel renvoient les adjectifs *subjectif* et *élégiaque* – dans le système aristotélicien de l'épopée et de la tragédie, opposant de ce fait la narration à l'expression de soi. Outre le dédain de l'épanchement, déjà exprimé dans *Servitude et grandeur militaires*, la partition des genres opérée ici explique que Vigny, qui fait le choix d'une poésie narrative à portée philosophique, ne contribue pas à l'essor de l'expression vibrante de sentiments intimes, à laquelle on tendra à résumer le lyrisme après le romantisme³⁸⁴.

Ce n'est pas qu'il soit incapable d'écrire une poésie dans laquelle un « "je" [...] s'adresse à un "tu" »³⁸⁵, pour reprendre la définition énonciative, minimale, de la poésie lyrique par Ludmilla Charles-Wurtz. L'écrivain compose même plusieurs pièces à caractère personnel, qui ne seront toutefois publiées que de façon posthume, ce qui montre son refus de rendre publique une poésie intime. On comprend sans peine que les morceaux dédiés à des femmes aimées, notamment à Marie Dorval, restent secrets. Mais ceux offerts à de simples amis ne sont pas davantage édités. Les « Stances » datées de 1850 justifient cette discrétion. À l'amante qui lui demande à qui il destine ses vers, le poète répond :

Ce n'est que sur ton sein qu'ils ont ployé leurs ailes,
Jamais ils n'ont souffert un œil profanateur.³⁸⁶

Vigny n'envisage tout simplement pas de diffuser une poésie personnelle, composée pour un destinataire précis ; il y voit sans doute un gage de sincérité, la marque qu'il n'a cherché qu'à faire plaisir, non à briller auprès d'un large public. D'ailleurs, il est probable que l'ambition modeste de tels morceaux détermine également son refus de les faire paraître. En effet, le ton en est souvent léger. Les vers adressés à Jules de Rességuier en 1845, pour ne prendre que cet exemple, ne constituent guère plus qu'un témoignage d'affection enjoué et qu'un reproche badin à

Cet ami charmant qu'on ne voit jamais.³⁸⁷

Même les poèmes amoureux n'apparaissent parfois que comme des jeux de séduction assez convenus. C'est notamment ce qui ressort de l'usage de la pointe, rappelant la tradition pétrarquiste. « Pâleur » développe ainsi une longue protase, constituée d'une série de compléments circonstanciels de temps évoquant l'« Adolescence »³⁸⁸ d'une femme, pour affirmer, dans les deux derniers vers :

– Tu n'étais pas si belle en ce temps-là, Delphine,
Que depuis ton air triste et depuis ta pâleur.³⁸⁹

On retrouve la même structure accumulative suivie d'une conclusion galante dans une série de huitains de pentasyllabes évoquant la profusion des spectateurs et des ornements d'un théâtre pour leur opposer le nombre plus grand des baisers fougueux du poète sur la bouche d'une

³⁸³ Voir Ludmilla Charles-Wurtz, *La Poésie lyrique*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002, p. 13 *sqq.*

³⁸⁴ Voir l'article « lyrisme » rédigé par Michèle Aquien dans le *Lexique termes littéraires*, *op.cit.*

³⁸⁵ L. Charles-Wurtz, *La Poésie lyrique*, *op.cit.*, p. 11.

³⁸⁶ « Stances », v. 3-4, *Fantaisies*, *op.cit.*, p. 224.

³⁸⁷ « À Jules de Rességuier », v. 16, *ibid.*, p. 223.

³⁸⁸ « Pâleur », v. 1, *ibid.*

³⁸⁹ *Ibid.*, v. 12-13.

actrice. L'érotisme de la dernière strophe, mentionnant « morsures »³⁹⁰ et extase, distingue peut-être le morceau d'un simple exercice de style mais empêche à lui seul toute publication. En revanche, un poème comme « La Beauté idéale »³⁹¹, dédié à Girodet, s'il ne trouve finalement pas de place en recueil, est néanmoins publié de façon isolée, dans *Le Mercure du XIX^e siècle* de novembre 1825, sans doute parce que l'amitié avec le peintre n'impose pas la confidentialité et que l'hommage s'élargit en réflexion sur l'art, sujet d'une certaine ambition, propre à intéresser un vaste public.

Au sein des recueils de Vigny, on trouve tout de même quelques poèmes à caractère lyrique, non sans une certaine retenue, néanmoins. Dans les *Poèmes antiques et modernes*, « Le Malheur » est ainsi rédigé à la première personne et exprime les tourments du poète :

Où fuir ? Sur le seuil de ma porte
Le Malheur, un jour, s'est assis ;
Et depuis ce jour je l'emporte
À travers mes jours obscurcis.³⁹²

On note cependant que le « Malheur » qui donne son titre au morceau est une instance allégorique permettant l'évocation d'un sentiment général, non de déboires précis. La première strophe l'introduit d'ailleurs par l'intermédiaire d'un présent gnominique et du pronom *nous* :

Le Malheur rôde, il nous épie³⁹³.

Il est surtout intéressant de remarquer que le poème se conclut paradoxalement sur l'échec de la plainte qu'il développe. Après avoir rapporté l'inutilité de la « volupté » et des « fêtes »³⁹⁴ et avant de laisser en suspens la question d'une possible issue, le poète mentionne une autre impasse :

Viens, ô Gloire ! ai-je dit ; réveille
Ma sombre vie au bruit des vers.
Fais qu'au moins mon pied périssable
Laisse une empreinte sur le sable.
La Gloire a dit : « Fils de douleur,
Où veux-tu que je te conduise ?
Tremble ; si je t'immortalise,
J'immortalise le Malheur. »³⁹⁵

L'idée d'une perpétuation du malheur peut signifier que le locuteur et le sentiment qui l'accable sont consubstantiels, mais peut-être aussi que les vers dont le personnage envisage l'écriture parleraient de sa souffrance, comme c'est le cas dans ce poème, qui livre une représentation de l'idée de malheur propre à marquer durablement les esprits. L'expression de sentiments personnels apparaît ainsi tout à fait vaine : loin de permettre un dépassement, elle ne constitue guère qu'une recherche narcissique d'éclat, comme le laissent penser les termes

³⁹⁰ « Foule immense et vaine... », v. 42, *Fantaisies, op.cit.*, p. 217.

³⁹¹ « La Beauté idéale », *ibid.*, p. 203-205.

³⁹² « Le Malheur », v. 11-14, *Poèmes antiques et modernes*, p. 63.

³⁹³ *Ibid.*, v. 3.

³⁹⁴ *Ibid.*, v. 22 et 31, p. 63 et 64.

³⁹⁵ *Ibid.*, v. 63-70, p. 64.

Gloire et bruit, ce dernier renvoyant de manière peu élogieuse à la poésie mais s'accordant assez à l'outrance du poème, d'une noirceur hyperbolique. Par cette suggestion de sa propre inanité, le morceau justifie pourquoi il reste une exception dans la poésie de Vigny, après avoir même été exclu des éditions des *Poèmes antiques et modernes* de mai 1829 à 1841³⁹⁶.

Un effet de distance comparable s'observe dans « Symétha », qui se donne pour une élégie, genre lyrique traditionnellement dévolu à l'expression des peines de cœur. Or, le poète ne prend pas en charge la lamentation amoureuse que développe une première et longue série de vers, ainsi que l'indique d'emblée l'usage de guillemets. De plus, il ne prend la parole, en conclusion, que pour dire l'inutilité de

Cette plainte innocente, et cependant perdue ;³⁹⁷

car l'amante volage à qui elle est destinée est déjà partie trop loin pour l'entendre. Un tel dénouement peut accroître le pathétique de la situation, mais également jeter une certaine ironie sur le discours qui précède, plein de vibrante émotion et pourtant voué à l'échec.

Les Destinées renferment en revanche un grand poème lyrique, adressé à une femme aimée par un *je* sensible, qui apostrophe aussi la Poésie et la Nature, sans remettre en cause le bien-fondé de sa parole ; il s'agit bien sûr de « La Maison du Berger », qui constitue l'une des réussites majeures de Vigny³⁹⁸. Baudelaire reconnut notamment la musicalité et la beauté visuelle de cette strophe, dont il s'inspira vraisemblablement pour composer son « Harmonie du soir »³⁹⁹ :

La Nature t'attend dans un silence austère ;
L'herbe élève à tes pieds son nuage des soirs,
Et le soupir d'adieu du soleil à la terre
Balance les beaux lys comme des encensoirs.
La forêt a voilé ses colonnes profondes,
La montagne se cache, et sur les pâles ondes
Le saule a suspendu ses chastes reposoirs.⁴⁰⁰

Si le poète ne se peint pas lui-même, pour reprendre l'expression des carnets, c'est pourtant bien une poésie subjective que développent ces vers, livrant une vision rêvée de la nature, engendrée par le désir d'y trouver un refuge propice à l'adoration de l'être cher. C'est ainsi que le paysage s'anime discrètement dans une série d'images remarquables, joignant sensibilité des éléments et impression de mystère sacré. Le tableau est d'autant plus réussi que le crépuscule le rend évanescant : les derniers verbes expriment une fin imminente, que confirme le jeu alterné des présents et des passés composés, marquant une hésitation entre ce qui est accompli et se déroule encore. Pour être sensible, cette poésie de l'entre-deux n'a donc

³⁹⁶ Voir la chronologie d'André Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, p. 930-931.

³⁹⁷ « Symétha », v. 48, *Poèmes antiques et modernes*, p. 57.

³⁹⁸ Sainte-Beuve ne fut pas de cet avis, qui rédigea probablement la note critique parue dans la *Chronique parisienne* du 6 août 1844, évoquant « une élévation qui s'évapore », « de l'albâtre artistement travaillé, mais pâle, sans couleur » (cité par A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 690-691, note 69). Mais la postérité corrige ce jugement et loue, comme Yves Bonnefoy, « une profondeur obscurément respirante » (AAAV n° 38, 2009, p. 7).

³⁹⁹ Le vers « Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir », dont le dernier mot rime ensuite avec « reposoir » marque une dette évidente (C. Baudelaire, « Harmonie du soir », *Les Fleurs du Mal, op.cit.*, p. 95).

⁴⁰⁰ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 29-35, p. 120.

rien d'effusif. Elle sert du reste une philosophie : celle de la réhabilitation de l'amour et du désir d'une création amie de l'homme. Rappelons de surcroît que l'ensemble du poème, à travers la célébration de la femme, manifeste un choix de l'humain, de l'immanence et de la finitude, « débordant le lyrisme amoureux pour s'installer sur le plan "philosophique" »⁴⁰¹, selon André Jarry. Vigny contribue ainsi à réaliser la vocation du lyrisme romantique à l'universalité et à la profondeur.

C'est d'une autre façon que sentiments intimes et conceptions plus larges sur la condition humaine se mêlent dans « La Colère de Samson ». Le poème semble faire entendre de fortes résonances personnelles : la plupart des commentateurs lie l'animosité qui s'y exprime envers les femmes à la relation orageuse puis à la rupture de Vigny avec Marie Dorval⁴⁰². Cette rancœur ne se manifeste cependant pas directement mais par le biais du mythe biblique, qui confère au sujet une autre épaisseur. Le texte n'en conserve pas moins une forte charge émotive : le personnage éponyme y tient un discours long et amer, à travers lequel se fait le récit, d'autant plus émouvant, de ses relations avec Dalila. Les énoncés gnominiques sur les deux sexes ne manquent cependant pas, confirmant la portée générale de l'épisode. Cette dernière se trouve de plus enrichie par l'apostrophe finale du poète, interrogeant la part de responsabilité divine dans le malheur des hommes ainsi que la possibilité d'un sens et d'une justice, comme on l'a vu plus haut.

Cette fusion enrichissante du sentiment intime dans un cadre plus vaste est fréquente dans *Les Destinées*. Dans « L'Esprit pur », le discours personnel devient ainsi philosophique : l'adresse à l'Éva de « La Maison du Berger » cède la place à des apostrophes au « PUR ESPRIT, Roi du Monde »⁴⁰³ quand l'exposé généalogique du poète le conduit, pour valoriser le métier des lettres qu'il a embrassé de préférence à celui des armes que pratiquèrent ses ancêtres, à proclamer le règne de l'esprit en des termes lourds de conséquences religieuses, on s'en souvient⁴⁰⁴. Rappelons aussi que l'évocation des Destinées sur le mode mythique, dans le poème liminaire, confère une dimension métaphysique et universelle à ce qui constitue sans doute un tourment personnel de l'auteur. Le *je* s'absente ainsi au profit du *nous* : c'est en tant que porte-parole de l'humanité que le poète exprime ses craintes et ses espoirs.

Le personnage du poète se fait d'ailleurs discret chez Vigny : il n'apparaît guère que dans les marges des poèmes, sans en constituer le sujet principal, ni même forcément révéler une authentique individualité. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand constatent en effet : « le *je* de l'énonciation n'est le plus souvent présent que comme une fonction textuelle spéculaire ou comme l'instance d'une profération morale »⁴⁰⁵. Ajoutons que ce sujet de l'énonciation ne se manifeste parfois que de façon implicite, quand il adresse son discours à un tiers ou quand il exprime sa subjectivité de façon marquée. Cela étant posé, plusieurs fonctions se dégagent.

⁴⁰¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 818. Voir aussi notre chapitre 4, p. 257 *sqq.*

⁴⁰² Voir la présentation d'André Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1084.

⁴⁰³ « L'Esprit pur », *op.cit.*, v. 50, p. 167.

⁴⁰⁴ Voir chapitre 2, p. 136.

⁴⁰⁵ J.-P. Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique, de Lamartine à Nerval, op.cit.*, p. 79.

Le poète ne semble parfois se faire entendre que pour mettre en valeur le récit. Dans « La Neige », il se place même dans une posture de réception, déclarant :

Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter des histoires,⁴⁰⁶

comme s'il en était lui-même l'auditeur plus que le narrateur. Le récit qui suit peut ainsi sembler plus authentique, moins fabriqué, outre que sa charge émotive est mise en valeur ; une telle entrée en matière dispose donc le lecteur à lui accorder toute son attention. La mise en scène du poète au début du « Cor » joue un rôle similaire :

J'aime le son du Cor, le soir, au fond des bois,
[...]
Que de fois, seul, dans l'ombre, à minuit, demeuré,
J'ai souri de l'entendre, et plus souvent pleuré !
Car je croyais ouïr de ces bruits prophétiques
Qui précédaient la mort des Paladins antiques.⁴⁰⁷

Après l'évocation de ces impressions dans une première section, le récit des derniers instants de Roland s'ouvre, comme si l'imagination du poète faisait ressusciter le passé, nous le rendant sensible.

La position de spectateur qu'occupe le plus souvent le poète n'interpelle pas moins le lecteur. L'histoire d'Emma et Éginard, dans « La Neige », s'ouvre ainsi par un vers qui embraye sur la situation d'énonciation :

Ils sont petits et seuls, ces deux pieds dans la neige.⁴⁰⁸

L'emploi du présent et du déterminant démonstratif crée d'emblée un fort effet de proximité, accentué ensuite par les apostrophes et les questions du poète :

Est-ce vous, blanche Emma, princesse de la Gaule ?
Quel amoureux fardeau pèse à sa jeune épaule ?⁴⁰⁹

La première interrogation s'adresse au personnage, comme s'il était en mesure de dialoguer avec le poète ; la seconde, même si elle n'appelle pas vraiment plus de réponse, sollicite l'attention du lecteur. Vigny dynamise très fréquemment ses poèmes narratifs par ce genre de questionnement, éveillant presque automatiquement l'intérêt du lecteur pour une situation qui n'est pas encore exposée, mais dont la réalité s'impose avec force. Telle est par exemple l'ouverture de « Dolorida » :

Est-ce la Volupté qui, pour ses doux mystères,
Furtive, a rallumé ces lampes solitaires ?⁴¹⁰

À nouveau, le poète semble le témoin direct d'une scène énigmatique, ce qui la rend immédiatement intéressante. Il conduit de plus à s'émouvoir des événements rapportés en paraissant les vivre aux côtés de l'héroïne, comme au début de la cinquième section :

⁴⁰⁶ « La Neige », v. 1, *Poèmes antiques et modernes*, p. 79.

⁴⁰⁷ « Le Cor », v. 1-8, *ibid.*, p. 81.

⁴⁰⁸ « La Neige », *op.cit.*, v. 9, p. 79.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, v. 21-22.

⁴¹⁰ « Dolorida », v. 1-2, *Poèmes antiques et modernes*, p. 59.

Que le silence est long ! Mais on entend des pas ;
La porte s'ouvre, il entre : elle ne tremble pas !⁴¹¹

Si la seconde exclamation semble exprimer une surprise admirative pour la fermeté d'âme de la jeune femme, la première peut aussi bien traduire l'impatience du personnage que celle d'un narrateur plein d'empathie, d'autant que le présent continue à donner l'impression d'un récit fait sur le vif. L'emploi du pronom personnel indéfini *on* permet en outre d'englober protagoniste, conteur et lecteur dans la perception des faits. Si le poète manifeste sa présence, ce n'est donc pas par narcissisme, puisqu'il n'est pas question de sa propre vie ; il faut plutôt voir là un dispositif de mise en valeur de la narration. Ce dernier est également à l'œuvre dans *Les Destinées*. « La Colère de Samson » s'ouvre de cette manière :

Le désert est muet, la tente est solitaire.
Quel Pasteur courageux la dressa sur la terre
Du sable et des lions ? [...] ⁴¹²

Dès les premiers vers de « La Sauvage » également, le poète interroge :

Solitudes que Dieu fit pour le nouveau monde,
[...]
Pour qui sont épaissis ces joncs luisants et frais ?
[...]
De quels Peuples éteints étiez-vous les Patries ?⁴¹³

Ces questions ne se limitent cependant pas à rendre plus vivante la première section du texte ; elles soulèvent les problèmes fondamentaux de la destination de la création divine, de la connaissance du passé et du monde. C'est donc aussi pour susciter la réflexion que le poète fait ici entendre sa voix. Semblablement, les interrogations qui scandent l'histoire des « Amants de Montmorency » accroissent sa dimension pathétique, soulignant que la vérité en est pour partie perdue avec les protagonistes. Par là, elles rendent d'autant plus patent le mystère du geste suicidaire des jeunes gens, tout en invitant à en chercher les causes, de même qu'elles amènent à réfléchir à la possibilité de connaître et de comprendre le cours des événements passés⁴¹⁴. Sans faire un usage aussi massif de la modalité interrogative, le personnage du poète, dans « Paris », tente d'être un herméneute, montrant les insuffisances d'un discours uniquement descriptif et pittoresque ainsi que le besoin mais aussi la difficulté d'une entreprise interprétative. Dans « Les Oracles », c'est le sens de l'histoire qu'interroge le poète, rappelant à l'Éva de « La Maison du Berger » : « nous lisions dans la nue / Quatre ans avant »⁴¹⁵ la fin du règne du souverain.

On sait que la mise en scène du narrateur de « La Mort du Loup » ne correspond pas davantage à un désir d'épanchement personnel mais permet surtout de rapporter une expérience porteuse d'une leçon universelle. De façon similaire, dans « Le Bal », l'expression de l'émotion du poète sert la philosophie. Le locuteur y apparaît touché par de jeunes danseuses et les interpelle comme si elles évoluaient sous ses yeux ; ce faisant, il révèle la perspective d'un avenir sinistre, motivant le principe du *carpe diem* évoqué au chapitre 4 :

⁴¹¹ *Ibid.*, v. 71-72, p. 61.

⁴¹² « La Colère de Samson », *op.cit.*, v. 1-3, p. 139.

⁴¹³ « La Sauvage », *op.cit.*, v. 1-10, p. 133-134.

⁴¹⁴ Voir chapitre 11, p. 852.

⁴¹⁵ « Les Oracles », *op.cit.*, v. 10-11, p. 129.

Dancez : un jour, hélas ! ô reines éphémères !
De votre jeune empire auront fui les chimères⁴¹⁶.

De telles apostrophes rendent plus persuasif le message du poème et s'accordent au choix de ne pas dénigrer l'humanité et ce qui lui appartient en propre, notamment les sentiments. Dans « La Flûte », le narrateur conserve un ton neutre pour décrire le pauvre qui devient le personnage principal du morceau. Le poète se contente en effet de lui donner la parole et de rapporter ses propos avant de dégager la leçon finale. C'est donc principalement en tant que guide qu'il s'exprime. Il se réduit encore plus clairement à cette fonction dans « La Bouteille à la Mer », où sa voix ne se fait entendre que dans la première et les dernières strophes, pour appeler à écouter l'apologue qui suit puis formuler la leçon du savant.

3. DES CHOIX DÉSAVOUÉS PAR LA POSTÉRITÉ

Cette restriction de l'expression personnelle du poète – assortie à un certain manque d'éclat formel – au profit d'une profondeur philosophique accrue permet d'expliquer le peu d'intérêt que suscitent les vers de Vigny depuis que la poésie a quasiment renoncé, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à se faire didactique et à prendre la forme de narrations d'une certaine ampleur. Baudelaire engage cette nouvelle orientation quand il écrit, dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, en 1857 :

Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit d'utile. [...] La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale ; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même.⁴¹⁷

C'en est alors fait de la longue tradition, prolongée et renouvelée par Vigny, de la poésie philosophique, qui apparaît comme un assemblage impossible. Après la publication des *Destinées*, Jules-Émile Alaux décrète ainsi dans la *Revue française* du 1^{er} avril 1864 : « on ne fait pas de la poésie avec de la philosophie en vers »⁴¹⁸. Près d'un siècle plus tard, les écrivains en restent convaincus : « Philosopher en vers, ce fut, et c'est encore, vouloir jouer aux échecs selon les règles du jeu de dames », selon la formule de Paul Valéry⁴¹⁹. Jean-Paul Sartre considère encore, dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : « Si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient prosaïque, il a perdu la partie »⁴²⁰. Raymond Queneau a beau se plaindre, en 1938, du « rapetissement » et de l'« affadissement »⁴²¹ que constitue l'assimilation de la poésie au lyrisme, la conception du genre se fait encore plus restrictive

⁴¹⁶ « Le Bal », v. 65-66, *Poèmes antiques et modernes*, p. 86.

⁴¹⁷ C. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe* [1857], in Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, éd. T. Todorov, Paris, Gallimard, « Folio », 1974, p. 42.

⁴¹⁸ Jules-Émile Alaux, *Revue française*, 1^{er} avril 1864, cité par Luc Badesco, *La génération poétique de 1860. La Jeunesse des deux rives*, Paris, Nizet, 1971, p. 182.

⁴¹⁹ P. Valéry, *Tel Quel* I, *op.cit.*, p. 677.

⁴²⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 44.

⁴²¹ Raymond Queneau, « Lyrisme et poésie » [1938], cité par Hugues Marchal, *La poésie*, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 2007, p. 24.

avec Michel Leiris, qui avance la définition suivante : « poésie pure, c'est-à-dire création de rapports entre des éléments concrets en dehors de toute préoccupation sentimentale ou didactique »⁴²². Devant une telle unanimité, on s'étonne moins du désintérêt qui a vite frappé la poésie de Vigny, à laquelle on a du reste parfois réduit son œuvre.

C) UN DIDACTISME QUI S’AFFIRME SANS EXCLUSIVE

La philosophie n'étouffe ni n'envahit pourtant pas toute la poésie de Vigny. Elle n'occupe d'ailleurs pas la même place dans les deux recueils, auxquels elle n'impose pas de logique démonstrative.

1. ÉMERGENCE PROGRESSIVE DE L’AMBITION PHILOSOPHIQUE

L'idée d'une poésie « philosophique » apparaît à la fois dans la préface des *Poèmes antiques et modernes* datée de 1837⁴²³ et dans le sous-titre des *Destinées*. Les introductions plus anciennes du premier recueil semblent toutefois trahir une vocation didactique moins affirmée. Dans le texte qui précède la deuxième édition, en mai 1829, Vigny présente déjà ses poèmes comme mettant en scène une pensée philosophique, mais il prend soin de préciser : « presque toujours »⁴²⁴. On ne peut expliquer la disparition de cette restriction en 1837 par un remaniement profond du recueil puisque seuls s'ajoutent à cette troisième édition « Les Amants de Montmorency » et « Paris », sans retrait de titres anciens⁴²⁵. On peut donc faire l'hypothèse que l'auteur en vient à considérer comme une qualité majeure la dimension philosophique de son recueil et que la nuance du texte de mai 1829 lui apparaît alors amoindrir l'éloge de son œuvre. La composition du premier recueil – publié en mars 1822 et ne regroupant alors que « Le Somnanbule », « Symétha », « La Dyrade », « La Femme adultère », « La Fille de Jephté », « Le Bain », « Le Bal », « Le Malheur », « La Prison » et « Hélène »⁴²⁶ – permet davantage de comprendre que l'auteur ne le résume pas à une œuvre philosophique. On s'étonne tout de même qu'il affirme dans la préface, à rebours : « Dans quelques instants de loisirs, j'ai fait des vers inutiles ; on les lira peut-être, mais on n'en

⁴²² Michel Leiris, *Brisées* [1966], Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 71.

⁴²³ *Poèmes antiques et modernes*, p. 5.

⁴²⁴ *Œuvres complètes*, t. I, p. 936.

⁴²⁵ Voir la chronologie d'André Jarry, *ibid.*, p. 931.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 930.

retirera aucune leçon pour nos temps.»⁴²⁷ La suite apporte toutefois quelques éclaircissements, quand le poète déclare : « peu d'entre mes ouvrages se rattacheront à des intérêts politiques »⁴²⁸. L'affirmation liminaire peut ainsi se comprendre comme un refus marqué de tout engagement, aussi bien que comme l'expression d'une modestie ou d'un doute du jeune auteur quant à la possible portée de son œuvre. N'excluons cependant pas que Vigny accorde alors une importance première à la plongée dans le passé que propose son recueil au point d'en décréter l'inactualité, de même qu'il tend à souligner la force émotionnelle de ses récits quand il écrit que « Tous plaignent des infortunes qui tiennent aux peines du cœur »⁴²⁹. Si la variété des éléments mis en évidence dans ces préfaces recouvre donc en partie une évolution qu'il est possible d'expliquer, elle n'en reste pas moins significative de la richesse des *Poèmes antiques et modernes*, joignant plusieurs facettes alors que la dimension philosophique est plus constamment présente dans le recueil des *Destinées*. Jean-Louis Backès considère ainsi que Vigny tend à subordonner le narratif au symbole⁴³⁰. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand jugent même qu'« un poète a réprimé l'autre », l'audace, la sensualité, l'imagination des substances et des vocables laissant la place à une intention de grandeur, une philosophie de l'existence et une morale de l'écriture⁴³¹. De même, pour François Germain, « l'abondance doit faire place à la densité »⁴³². Sans forcément opérer des distinctions aussi tranchées, force est de reconnaître que les deux recueils ne répondent pas exactement aux mêmes ambitions.

Les intentions démonstratives ne semblent pas premières dans les *Poèmes antiques et modernes*, dont le titre met d'abord en évidence un voyage dans le temps. Des morceaux comme « Moïse », « La Fille de Jephté » ou « La Femme adultère » affichent ainsi une couleur biblique dès leur ouverture. La section « antiquité homérique » ressuscite les genres anciens de l'épique, dans « Symétha », et de l'« [i]dylle dans le goût de Théocrite », avec « La Dryade »⁴³³. Ce dernier morceau paraît du reste s'attacher tout particulièrement à multiplier les termes recréant un univers antique et méditerranéen. C'est le cas de quelques substantifs désignant des réalités bien spécifiques, comme l'« amphore » ou des plantes des pays chauds : « myrte », « yeuse », « acanthe »⁴³⁴. La religion païenne, surtout, est sans cesse invoquée, ce dès le titre, qui désigne une nymphe protectrice des forêts. Ménalque mentionne d'autres divinités quand il commence sa prière :

Les Faunes, les Sylvains dansent autour de toi,
Quand Bacchus a reçu leur brillant sacrifice⁴³⁵.

⁴²⁷ *Œuvres complètes*, t. I, p. 936.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ J.-L. Backès, *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, *op.cit.*, p. 255.

⁴³¹ J.-P. Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique*, *op.cit.*, p. 105.

⁴³² F. Germain, « Vigny poète », *op.cit.*, p. 922.

⁴³³ « La Dryade », *Poèmes antiques et modernes*, p. 52.

⁴³⁴ *Ibid.*, v. 106, 15, 38, 42, p. 53-55.

⁴³⁵ *Ibid.*, v. 24-25, p. 53.

Tout au long du poème, il est encore question de « bacchante », de « bacchanale », de « thyrses », mais aussi des dieux « Pan », « Liber », « Phébus » et de la déesse « Vénus »⁴³⁶. Vigny est cependant plus original quand il s'inspire du passé national, évoquant le Moyen-Âge dans « La Neige » et « Le Cor », les guerres de religion dans « Madame de Soubise » et, dans « La Prison », le Masque de fer, emprisonné sous le règne de Louis XIV. Il répond ainsi au désir qui naît à l'époque de renouveler les sujets littéraires. La diversité de l'ensemble des pièces du recueil satisfait en outre le goût romantique, comme en témoigne notamment l'accueil de Victor Hugo, dans *Le Réveil* du 25 septembre 1822 :

Sa muse se présente à notre âge oublieux, insensé et triste, avec des traditions de toutes les histoires, des leçons de toutes les philosophies, des enchantements de toutes les poésies.⁴³⁷

Elme-Marie Caro manifeste la même admiration : « que d'inspirations tour à tour sollicitées, que de sources diverses tentées, que de régions d'idées traversées d'un pas discret et qui ne se fixe nulle part ! »⁴³⁸

Outre que le recueil cultive avant tout la variété, certains poèmes font figure d'exercices de style. C'est le cas du « Bain » et du « Bain d'une dame romaine », évoqués plus haut, auxquels on peut encore rattacher « La Frégate la Sérieuse », dont la variété des strophes et des mètres, y compris impairs, témoigne à l'évidence d'une recherche de musicalité. Le poème fit néanmoins « naufrage », selon le mot de Vigny lui-même, dans le salon de Marie d'Agoult où lecture en fut donnée⁴³⁹. Ce n'est en effet pas la meilleure veine de l'auteur, autrement plus doué pour dramatiser des récits à effet en l'espace de quelques dizaines de vers, c'est-à-dire pour leur « donner [...] une tension analogue à celle d'un drame ou d'une tragédie » par divers moyens : « mise en dialogues, création d'une tension dramatique et de conflits entre les personnages, dynamique de l'action. »⁴⁴⁰ « Dolorida » en est un bon exemple. Les deux premières sections mettent en place un suspens, demandant

Pourquoi Dolorida seule en ce grand palais⁴⁴¹.

On comprend seulement que l'héroïne attend son époux quand celui-ci arrive, dans la quatrième section. S'engage alors un dialogue à la fois émouvant et tendu, dans lequel on apprend successivement que l'homme se meurt, qu'il était infidèle, et qu'il a été empoisonné par sa femme, qui finit par se suicider. Ces dernières informations se concentrent dans les trois derniers vers, qui constituent ainsi une chute saisissante :

[...] Mais quel est ce blanchâtre breuvage
Que tu bois à longs traits et d'un air insensé ?
– Le reste du poison qu'hier je t'ai versé.⁴⁴²

⁴³⁶ *Ibid.*, v. 19, 31, 48, 35, p. 53-54.

⁴³⁷ V. Hugo, « *Poèmes*. Hélène, la Fille de Jephté, le Somnambule, le Bal, la Prison, le Malheur, etc. », *op.cit.*, p. 40.

⁴³⁸ E.-M. Caro, *Poètes et romanciers*, *op.cit.*, p. 15.

⁴³⁹ Voir la présentation d'André Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1016.

⁴⁴⁰ Définitions de P. Frantz, in M. Jarrety (dir), *Lexique des termes littéraires*, *op.cit.*, et Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, articles « théâtralisation ».

⁴⁴¹ « Dolorida », *op.cit.*, v. 55, p. 60.

⁴⁴² *Ibid.*, v. 130-132, p. 62-63.

Dans « Le Somnambule » également, c'est à travers le dialogue des protagonistes que l'on suit le déroulement de l'action, qui en paraît plus vivante, surprenante, frappante. De manière générale, le discours des personnages ouvre de nombreux poèmes⁴⁴³, qui s'en trouvent d'emblée dynamisés et pleins de mystère.

Même les morceaux qui soutiennent une réflexion importante, le plus souvent religieuse, ne délaissent pas l'attrait du drame, des émotions, du pittoresque. « Le Déluge » le montre bien, qui retient l'attention par le tableau imposant de la terre dans sa première beauté puis de sa dévastation, mais surtout par la mise en scène d'un couple de jeunes amants, dont le sort inquiète jusqu'au bout le lecteur, en outre ému de leurs propos et des discours de révolte que tiennent d'autres personnages. Tous ces éléments servent admirablement la mise en accusation de Dieu. Ailleurs, les discours de Moïse ou de Jephté et de sa fille rendent également fort poignants les décrets divins, tandis que la tension dramatique ménagée dans « Éloa » ou « La Prison » suscite le plus vif intérêt pour la question du salut. Pour n'en être pas saturée, la poésie de ce premier recueil ne néglige donc pas la philosophie ; étroitement liés, les deux éléments s'enrichissent mutuellement.

La démonstration d'idées semble en revanche primordiale dans *Les Destinées*. On n'y trouve pas de poème dont l'intérêt soit purement esthétique. Du reste, la versification y est encore moins variée que dans le recueil précédent : Vigny n'y utilise que l'alexandrin, dans des séries à rimes plates ou dans des septains ; seul le poème liminaire suit un autre schéma, qu'on étudiera ultérieurement⁴⁴⁴. La qualité de ces poèmes n'en est pas pour autant moindre : on a vu que les morceaux des *Poèmes antiques et modernes* qui recherchent la virtuosité formelle ne la trouvent pas toujours. De même, les poèmes composés après 1838 ne manquent pas forcément d'intérêt dramatique, mais ils ne s'en contentent pas. Les récits ne sont pas menés pour saisir le lecteur de surprise ou d'émotion mais, de façon assez nette, pour conduire à une leçon ou à une réflexion. D'où la possibilité d'assimiler quelques morceaux à des fables, quand d'autres affichent ostensiblement leur propre pouvoir didactique, ainsi qu'on l'a montré plus haut.

Il est excessif d'affirmer comme Michel Cambien que « le soin de conclure n'est plus laissé au lecteur »⁴⁴⁵ mais il est certain que la plupart des poèmes affichent leurs hautes ambitions en développant des exposés d'idées relativement longs, à tel point qu'on peut voir un trait distinctif majeur du recueil dans l'importance du discours philosophique. Plusieurs pièces sont même dépourvues d'action et ne font entendre que la voix du poète. C'est aussi le cas dans « Le Malheur », qui exprime de vifs sentiments, mais reste une exception, on le sait. Dans « La Maison du Berger », dont le sujet, le ton et la manière sont du reste bien différents, ce n'est pas seulement pour épancher son cœur que le poète prend la parole ; il développe aussi, en marge de son invitation à l'évasion, des jugements sur les chemins de fer et la poésie⁴⁴⁶. De même, dans « L'Esprit pur », l'évocation des ancêtres du poète débouche sur la

⁴⁴³ C'est le cas dans « La Femme adultère », « Symétha », « La Prison », « Madame de Soubise », « La Frégate la Sérieuse » et « Paris ».

⁴⁴⁴ Voir chapitre 7, p. 557.

⁴⁴⁵ M. Cambien, « Alfred de Vigny dans le texte », *op.cit.*, p. 376.

⁴⁴⁶ Voir « La Maison du Berger », *op.cit.*, p. 121-125.

célébration de l'entité éponyme. Dans « Les Oracles », c'est également à la fin du poème, dans un post-scriptum long de six strophes, que le poète développe une réflexion personnelle sur les valeurs qu'il chérit et les ennemis qui s'y opposent. Mais auparavant, il a déjà longuement développé son point de vue sur le parlementarisme, dans la prosopopée de la Raison et de la Justice, « Reines de [s]es pensers »⁴⁴⁷.

Faire parler des personnages reste une tendance marquée des poèmes plus tardifs de Vigny mais il ne s'agit alors plus, comme dans les *Poèmes antiques et modernes*, de rendre compte d'une intrigue en train de se dérouler ou d'exprimer des états d'âme. Dans « Wanda », la « grande dame russe »⁴⁴⁸ rapporte le sort de sa sœur, déportée en Sibérie ; le Français qui l'écoute commente ensuite ce qu'il vient d'entendre dans une tirade quasiment aussi longue, révélatrice de l'expansion des exposés d'idées dans *Les Destinées*. Ce phénomène s'observe même dans les pièces qui se présentent d'abord comme des récits. « La Colère de Samson » renferme ainsi un long discours dans lequel le héros multiplie les aphorismes relatifs à la guerre des sexes. On sait également que « La Mort du Loup » s'achève sur la transmission d'une leçon⁴⁴⁹, tout comme « La Bouteille à la Mer », où il semble bien, en l'absence de guillemets, que le poète réponde lui-même à son personnage et explique ce que représente l'objet trouvé dans ses filets⁴⁵⁰. Quant à « La Flûte », la troisième section en est entièrement consacrée à la réponse du poète au pauvre, ce que Pierre Laforgue juge sévèrement :

la philosophie envahit le texte, la double leçon morale et métaphysique s'impose avec une brutalité et une massivité rares, et la poésie est à peu près absente, comme si le discours avait étouffé tout élan poétique, comme s'il ne procédait que de sa propre intention didactique.⁴⁵¹

À la fin de « La Sauvage », le pionnier développe un discours tout aussi massif, défendant la loi de l'hérédité des biens avec les principes républicains de l'Europe⁴⁵². La longue prière de Jésus au centre du « Mont des Oliviers » ne se présente pas comme une leçon mais constitue un authentique discours philosophique, d'ailleurs assez ardu : le Christ y résume son œuvre, fait allusion aux déformations qui la menacent et énumère sur le mode interrogatif une vaste série de sujets qu'il laisse sans éclaircissement : la nature, l'univers, l'existence humaine, la mort, le mal, le sens de l'histoire... On comprend ainsi que Pierre Moreau écrive :

Ces *Destinées de la Poésie* que Lamartine annonçait en 1834, semblent, à quelques années de distance, comme la promesse des prochaines *Destinées*. Leur poésie est bien *de la raison chantée*. Aux frontières du lyrisme, du drame, de l'épopée, elles atteignent à cette poésie « spiritualisée », « dépouillée », comme dit encore Lamartine, où l'esprit humain reconnaît sa maturité grave⁴⁵³.

Sans prétendre que Vigny fasse toujours chanter la raison, fautive – précisément – de dépouiller certains passages de leurs lourdeurs didactiques plutôt que de tout intérêt esthétique, on ne saurait nier la gravité et la profondeur qu'acquiert la poésie dans *Les Destinées*.

⁴⁴⁷ « Les Oracles », *op.cit.*, v. 50, p. 130.

⁴⁴⁸ « Wanda », *op.cit.*, p. 159.

⁴⁴⁹ Voir « La Mort du Loup », troisième section, *Les Destinées*, p. 145.

⁴⁵⁰ Voir « La Bouteille à la Mer », *op.cit.*, v.148 sqq, p. 158-159.

⁴⁵¹ P. Laforgue, « *La Flûte*, ou la poétique du ratage chez Vigny », *op.cit.*, p. 98.

⁴⁵² Voir « La Sauvage », *op.cit.*, v. 155 sqq, p. 137-139.

⁴⁵³ P. Moreau, *Les « Destinées » d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 130-131.

2. DES PARCOURS INCERTAINS

Si la vocation didactique de la poésie de Vigny va s'affirmant d'un recueil à l'autre, une thèse globale n'émerge pourtant pas plus clairement du second que du premier. À chaque fois, l'ensemble des poèmes manifeste certes une cohérence, ce qui peut d'ailleurs expliquer l'absence de certains morceaux trop singuliers, n'ayant pas trouvé à s'y intégrer. Les *Poèmes antiques et modernes* dessinent un parcours temporel, comme l'indique le titre d'ensemble, redoublé par ceux des sections internes. Quant au titre des *Destinées*, nous avons suggéré qu'il ne renvoie pas seulement aux entités du poème liminaire mais aussi aux façons dont l'homme peut prendre en main son devenir⁴⁵⁴. Quelques vers de « La Maison du Berger » – un temps prévu pour introduire, parfois après « Les Destinées », les autres poèmes, qu'auraient reliés des lettres à Éva⁴⁵⁵ – suggèrent même une ambition de retracer les progrès de l'humanité ; c'est du moins la fonction que le locuteur assigne à la poésie, désignée par de façon imagée :

Diamant sans rival, que tes feux illuminent
Les pas lents et tardifs de l'humaine raison !
Il faut, pour voir de loin les Peuples qui cheminent,
Que le Berger t'enchâsse au toit de sa Maison.⁴⁵⁶

C'est en fait rêver « à cette épopée moderne de l'humanité dont le projet, de la *Palingénésie* de Ballanche à *La Légende des siècles*, a hanté l'humanitarisme romantique », comme le rappelle Paul Bénichou pour introduire l'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet⁴⁵⁷. Dans la préface de *La Légende des siècles*, en 1859, Hugo présente en effet son projet en ces termes :

Exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique ; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects [...], lesquels se résument en un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière⁴⁵⁸.

Hugo envisage de tracer un « mouvement » malgré la discontinuité des « petites épopées »⁴⁵⁹ qu'il reprend sans doute à Vigny. Certes, Camille Dumoulié précise : « Tel que le comprennent et le pratiquent les romantiques, le fragment n'a rien d'une écriture du chaos. Au contraire, [...] il doit être une image de la totalité »⁴⁶⁰. Mais cette formule peut aussi traduire, outre une volonté de modernisation et d'efficacité narrative, un sentiment d'impossible complétude.

Chez Vigny en tout cas, la succession des poèmes ne conduit pas à une conclusion évidente ; ses recueils, écrit Claude Millet, « ne dessinent en rien la voie du progrès »⁴⁶¹.

⁴⁵⁴ Voir chapitre 2, p. 137.

⁴⁵⁵ Voir *L'Atelier du poète, Œuvres complètes*, t. I, p. 273 sqq.

⁴⁵⁶ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 204-207, p. 125.

⁴⁵⁷ P. Bénichou, *Le Temps des prophètes, op.cit.*, p. 881.

⁴⁵⁸ V. Hugo, *La Légende des siècles* [1859], éd. C. Millet, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2000, p. 44.

⁴⁵⁹ Sous-titre de cette première série de *La Légende des siècles*.

⁴⁶⁰ C. Dumoulié, *Littérature et philosophie, op.cit.*, p. 67.

⁴⁶¹ C. Millet, *Le Romantisme, op.cit.*, p. 184.

S'achevant, avec « Paris », sur l'impossibilité du prophétisme⁴⁶², les *Poèmes antiques et modernes* n'aboutissent pas à une thèse sur le sens de l'histoire. L'auteur semble d'ailleurs signaler que tel n'est pas son projet en malmenant quelque peu l'ordre chronologique au sein du recueil. Le « livre mystique », qui du reste ne renvoie *a priori* pas à une époque précise, place ainsi « Moïse » avant « Le Déluge », entre lesquels il insère l'histoire d'Éloa, pourtant née d'une larme du Christ. Ancien et Nouveau Testament se mêlent également dans la section « antiquité biblique » puisque l'épisode de la femme adultère sauvée par le Christ s'y trouve rapporté entre celui de la fille de Jephté et « Le Bain », fragment d'un projet sur Suzanne. Le « livre moderne » ne fait pas apparaître plus de rigueur. En l'absence d'indication précise, il semble naturel de rattacher les deux premières pièces (« Dolorida » et « Le Malheur ») à l'époque contemporaine. « La Prison », sous-titré « Poème. XVII^e siècle »⁴⁶³ engage donc après cela un retour dans le passé, qui se poursuit avec « Madame de Soubise », dont l'action se situe au XVI^e siècle, puis avec « La Neige » et « Le Cor », mettant tous deux en scène Charlemagne. « Le Bal » semble ensuite nous ramener à l'époque contemporaine, ce qui se confirme avec « Le Trappiste », dont une note de l'auteur indique qu'il s'inspire d'un événement survenu en 1822⁴⁶⁴. « La Frégate la Sérieuse » mentionne aussi un événement récent, mais tout de même plus ancien : la bataille d'Aboukir⁴⁶⁵, qui eut lieu en 1798. « Les Amants de Montmorency », composé suite à un fait divers survenu en 1829, renoue avec l'actualité la plus proche, avant que « Paris » ne se tourne vers l'avenir. On peut bien sûr expliquer certains choix. Placer « Moïse » en tête du recueil permet ainsi de l'ouvrir de façon marquante sur le rayonnement éclatant du soleil, alors que le dernier poème, « Paris », se referme sur le mot *nuit*⁴⁶⁶, après avoir également mis en scène une figure de prophète contemplant un paysage depuis un point de vue élevé. Confronter « Le Malheur » aux drames historiques qui suivent en accentue peut-être la vanité. La position charnière du « Bal », entre évocations du Moyen-Âge et retour à la période post-révolutionnaire, rend d'autant plus sensible la thématique du temps qui passe... Si intéressants soient-ils, de tels effets ne construisent cependant pas un parcours entièrement signifiant, conformément au refus du systématisme par Vigny, qui fait dans ce recueil, à l'inverse, le choix de la variété.

Hormis le fait que le dernier poème des *Destinées* réponde au premier pour suggérer un possible dépassement de la fatalité⁴⁶⁷, l'architecture de ce second recueil ne dessine guère une trajectoire plus évidente, d'autant que Vigny n'a finalement pas explicité l'enchaînement des poèmes en intercalant des lettres à Éva qui en aurait peut-être verrouillé le sens. La multitude des combinaisons envisagées pour organiser ces nouveaux titres suggère d'ailleurs de profondes hésitations⁴⁶⁸. Cette question de la progression de l'œuvre fit débat lors du colloque qu'organisa la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes en 1979, sans trouver de réponse qui ne paraisse pas forcée et puisse convaincre⁴⁶⁹. C'est donc avec raison que Paul

⁴⁶² Voir chapitre 5, p. 300.

⁴⁶³ « La Prison », *Poèmes antiques et modernes*, p. 65.

⁴⁶⁴ « Le Trappiste », *ibid.*, p. 86-87.

⁴⁶⁵ Voir « La Frégate la Sérieuse », *op.cit.*, v. 201, p. 99.

⁴⁶⁶ « Paris », *Poèmes antiques et modernes*, v. 258, p. 112.

⁴⁶⁷ Voir chapitre 2, p. 135 *sqq.*

⁴⁶⁸ Voir *L'Atelier du poète*, *op.cit.*, p. 272-284.

⁴⁶⁹ *Relire Les Destinées d'Alfred de Vigny*, *op.cit.* Voir en particulier les contributions de Fernande Bartfeld (« La quête de la parole dans *Les Destinées* ») et Michel Cambien (« *Les Destinées* ou l'ascension du poète »).

Bénichou admet, un an plus tard, que les poèmes dessinent un parcours difficilement explicable et conclut que Vigny « ne sait pas dogmatiser »⁴⁷⁰. Comme le remarque également Paul Viallaneix, le poète procéda en effet à des déplacements surprenants, plaçant en particulier « Le Mont des Oliviers » à la suite de la série constituée par « La Mort du Loup », « La Sauvage » et « La Flûte », qu'il devait initialement introduire⁴⁷¹. L'éditeur s'interroge : « Vigny veut-il dépassionner le conflit qui l'oppose personnellement au Dieu des Évangiles en cessant de le situer à l'origine de son humanisme révolté ? »⁴⁷² On pourrait aussi avancer que Vigny atténue ainsi la possible impression d'une progression trop parfaite, rappelant que les efforts de l'homme n'annulent pas ce conflit avec le divin. De la même façon, placer « Wanda » entre « La Bouteille à la Mer » et « L'Esprit pur » tempère le triomphalisme des dernières pages. Paul Viallaneix semble ainsi conclure au plus juste quand il écrit que le poète « ne cherche pas à mettre en scène l'histoire d'une initiation ou d'une conversion » mais fait subsister le principe de l'alternance⁴⁷³. Nous ne dirons cependant pas que cette dernière

caractérise la démarche, plus obstinée que progressive, d'une pensée qui ignore le juste milieu et la médiation, oscille entre les opposés, se tend ou se déchire, parce qu'elle ne triche pas avec le mystère de l'existence.⁴⁷⁴

La remarque de Jean-Pierre Picot, pour qui « Vigny demeure l'homme des balancements et des remises en doute »⁴⁷⁵, semble en effet plus satisfaisante : si l'optimisme ou le pessimisme de certaines pièces peut sembler extrême, c'est davantage une hésitation ou un équilibrage que suggère l'oscillation de l'un à l'autre pôle. Elme-Marie Caro nous semble ainsi apprécier les poèmes des *Destinées* avec beaucoup de pertinence quand il écrit, en 1888 :

Ils sont philosophiques par le mouvement même de la pensée, s'agitant d'un essor inquiet autour de grands problèmes du Monde, de l'Histoire et de la Vie. Mais ce serait méconnaître la nature même du poète que de lui demander des solutions précises. C'est l'absence de toute solution qui fait le caractère intime et douloureux de cette œuvre⁴⁷⁶.

En tempérant le didactisme du recueil, Vigny en fait une œuvre plus authentiquement philosophique.

III/ THÉÂTRE

Le 17 novembre 1829, Vigny écrit à Charles Magnier : « La Poésie se dégrade lorsqu'elle descend sur la scène et qu'elle se fait homme ; mais il le faut bien pour le salut de tous,

⁴⁷⁰ P. Bénichou, « Vigny et l'architecture des " Destinées " », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1980, p. 64.

⁴⁷¹ Voir *L'Atelier du poète*, *op.cit.*, p. 279-280.

⁴⁷² P. Viallaneix, édition des *Destinées*, Paris, Imprimerie nationale, « Lettres françaises », 1983, p. 42.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ J.-P. Picot, « Variations philosophiques autour d'un grain de sable [...] », *op.cit.*, p. 34.

⁴⁷⁶ M.-E. Caro, *Poètes et romanciers*, *op.cit.*, p. 20-21.

autrement elle ne vivrait qu'au milieu des Élus. »⁴⁷⁷ L'auteur avoue ainsi sa répulsion pour le théâtre en même temps que la conviction de sa nécessité pour s'adresser au plus grand nombre. Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette expliquent en effet que c'est « le genre qui non seulement peut rapporter les plus gros bénéfices, mais surtout permet de toucher le plus large public, y compris les analphabètes », si bien que l'« ambition de tout écrivain, au XIX^e siècle, est de réussir au théâtre. »⁴⁷⁸ C'est surtout sa liaison avec l'actrice Marie Dorval de 1831 à 1838 qui pousse Vigny à écrire pour la scène, après avoir adapté Shakespeare. C'est pour la jeune femme qu'il compose *La Maréchale d'Ancre* en 1830, avant même d'être devenu son amant. Las d'en voir la création sans cesse repoussée par le théâtre de la Porte-Saint-Martin, il transporte cependant le drame à l'Odéon un an plus tard, laissant à mademoiselle George le rôle principal. C'est encore pour que sa maîtresse révèle son talent à incarner un personnage distingué et tout en nuances que Vigny rédige *Quitte pour la peur*, représenté sur la scène de l'Opéra le 30 mai 1833, au bénéfice de l'actrice. En juin 1834, il compose même *Chatterton* dans une certaine urgence, adaptant la deuxième nouvelle de *Stello* pour donner à la nouvelle recrue de la Comédie-Française un rôle enfin à sa mesure, après l'interdiction de l'*Antony* de Dumas, où elle devait jouer Adèle. L'utilité prêtée au théâtre depuis ses origines a aussi pu encourager Vigny à écrire pour la scène. Partiellement convaincu de l'efficacité de cet art, cependant, il s'est toujours appliqué à conserver le premier rôle à la réflexion, imprimant sa profondeur habituelle aux différents genres auxquels il s'essaye. La variété des trois pièces qu'il compose en l'espace de quatre ans semble même témoigner, plus que d'une évolution de son approche de la scène, d'une exploration – selon les conditions de représentation qui s'offrent à lui dans chaque cas – des potentialités philosophiques du théâtre.

A) LA TRIBUNE DU THÉÂTRE

Quand Hugo proclame, dans la préface de *Lucrèce Borgia* en 1833 : « Le théâtre est une tribune. Le théâtre est une chaire. Le théâtre parle fort et parle haut »⁴⁷⁹, il ne fait que prolonger une longue tradition, dans laquelle Vigny ne s'inscrit quant à lui pas sans méfiance.

1. UNE LONGUE TRADITION DIDACTIQUE

Dès l'origine, le théâtre occidental, né dans la Grèce du V^e siècle avant Jésus-Christ autour du culte de Dionysos, lui-même incorporé aux fêtes célébrant l'unité d'Athènes, revêt

⁴⁷⁷ *Correspondance*, 1, p. 386.

⁴⁷⁸ H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle*, op.cit., p. 24.

⁴⁷⁹ V. Hugo, préface de *Lucrèce Borgia* [1833], *Œuvres complètes, Théâtre I*, éd. A. Ubersfeld, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 972-973.

une dimension religieuse et sociale encore perçue favorablement au XVII^e siècle. Dans son *Traité de la Comédie et des Spectacles* paru en 1666, Armand de Bourbon, prince de Conti, compare ainsi les premières tragédies aux « paraboles des Hébreux »⁴⁸⁰. Le théâtre grec demeure une référence majeure au XVIII^e siècle, en particulier au moment de la Révolution qui cultive, selon Pierre Frantz, l'utopie d'un « culte civique, national, laïque »⁴⁸¹. Les vertus de cette pratique ne font pourtant pas l'unanimité, même chez les théoriciens antiques. Pour Platon, résume Marie-Claude Hubert, « [c]et art est pernicieux, qui maintient l'homme dans l'univers sensible et ne lui propose que des modèles d'immoralité. »⁴⁸² Aristote, en revanche, considère l'imitation comme une réalité spirituelle qui dégage la forme de la substance et permet un enseignement⁴⁸³. Chez les Latins, dont le théâtre prolonge celui des Grecs, Horace suit l'auteur de la *Poétique*. S'intéressant plus particulièrement à la comédie, il lui assigne le principe bien connu de corriger les mœurs par le rire, de plaire et d'instruire⁴⁸⁴. Les Pères de l'Église relancent cependant le débat. Tertullien condamne le spectacle en lui-même comme occasion d'exhibition et de rencontre, de mélange de personnes inégalement aptes à interpréter ce qui se joue devant elles. Il n'hésite ainsi pas à voir dans le théâtre une invention du diable, favorisant l'idolâtrie et les passions dangereuses⁴⁸⁵. De même, Saint Augustin dénonce le plaisir que peut susciter le spectacle des malheurs tragiques ; il redoute la contagion du mal souvent mis en scène et les phénomènes d'hystérie collective. Plus généralement, dans la lignée de Platon, il considère que la représentation théâtrale éloigne de la seule vérité, celle de Dieu⁴⁸⁶. Cette condamnation du principe même du théâtre, indépendamment du contenu des pièces, assure un long avenir à la controverse autour de cet art, dont le pouvoir singulier, dans tous les cas, ne fait guère de doute, qu'il s'agisse de s'en effrayer ou de le célébrer.

Du X^e au XVI^e siècle, en France, la confiance dans les vertus éducatives du théâtre permet le développement du drame liturgique, en latin puis en langue vulgaire, jusqu'aux grandes représentations des miracles et des mystères qui ont, explique Didier Souiller,

une évidente finalité didactique et sont, d'une certaine manière, un catéchisme imagé pour les illettrés [...]. [...] l'Église médiévale approuvait la mise en dialogue de la liturgie, afin de rendre plus aisée la compréhension de la doctrine de la rédemption.⁴⁸⁷

Ainsi, en 1773, Louis-Sébastien Mercier loue encore « ces pieuses tragédies, si éloqu Coastes pour la multitude, si propres à l'enflammer, parce qu'elles l'entretenaient d'objets dont son

⁴⁸⁰ Armand de Bourbon, prince de Conti, *Traité de la Comédie et des Spectacles* Paris, Billaine (1667), p. 19.

⁴⁸¹ P. Frantz, in Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 509.

⁴⁸² Marie-Claude Hubert, *Les Grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 17. Voir Platon, *La République*, *op.cit.*

⁴⁸³ Voir Aristote, *Poétique* [IV^e siècle avant J.-C.], éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

⁴⁸⁴ Voir Horace, *Art poétique* [I^{er} siècle avant J.-C.], *Œuvres*, éd. François Richard, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.

⁴⁸⁵ Voir Tertullien, *Les Spectacles* [II^e siècle], trad. et éd. Marie Turcan, Paris, Cerf, « Sources chrétiennes », 1986.

⁴⁸⁶ Voir Saint-Augustin, *Les Confessions* [397-401], livre III, éd. Lucien Jerphanion (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 818-820.

⁴⁸⁷ Didier Souiller, in Florence Fix, Sylvie Humbert-Mouglin, D. Souiller et G. Zaragoza, *Études théâtrales*, Paris, PUF, « Quadrige », 2005, p. 34.

imagination était déjà remplie »⁴⁸⁸. Le théâtre profane n'est pas complètement en reste dans cette tâche d'instruire les foules : la sottie critique volontiers la nature humaine et peut revêtir une portée sociale et politique, notamment encouragée par Louis XII. La moralité, surtout, se veut un genre didactique, reposant sur des personnages allégoriques et nourri d'un débat moral ou religieux.

Après l'interdiction des mystères par le Parlement de Paris en 1548, toutefois, ce sont surtout les collèges, en particulier jésuites, qui développent une pratique pédagogique du théâtre. Le père Jouvancy écrit ainsi, en 1692 :

Une pièce sérieuse dans laquelle les mœurs sont bien réglées produit un fruit incroyable parmi les spectateurs, et souvent même compte plus, pour les conduire à la religion, que les sermons des plus grands prédicateurs.⁴⁸⁹

Peu auparavant, c'est pour les demoiselles de Saint-Cyr, à la demande de madame de Maintenon, que Racine compose *Esther* et *Athalie*. Il n'est pas inintéressant de noter qu'en 1850, Vigny se préoccupe d'aider une représentation d'*Esther* par les jeunes filles de Blanzac, près de son domaine du Maine Giraud⁴⁹⁰, confirmant de façon peu attendue sa conviction des potentialités didactiques de la littérature. À partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, celles-ci se concrétisent également dans le théâtre d'éducation, joué par les enfants dans le cercle familial et dont Madame de Genlis est l'auteur majeur⁴⁹¹.

Cette solide tradition du théâtre pédagogique n'empêche pas les critiques de se multiplier contre l'art de la scène, conjointement à son essor au XVII^e siècle. Les passions constituent toujours un grief majeur. Nicole comme Bossuet blâment les dramaturges de montrer des sentiments vicieux et de les embellir dangereusement, de façon à intéresser le spectateur⁴⁹². Nicole considère que les caractéristiques du héros théâtral sont incompatibles avec les vertus chrétiennes. Ces reproches s'appliquent aussi bien au roman mais moralistes et théoriciens se montrent particulièrement sensibles à l'efficacité de la représentation théâtrale, à l'influence incomparable des impressions visuelles et du jeu vivant des acteurs⁴⁹³. Cette importance des sensations, en dehors des passions qui se trouvent mises en scène, semble inacceptable pour tous ceux qui voient là un mépris de la raison et de l'esprit du christianisme. Avant que l'abbé Du Bos ne fasse précisément valoir, en 1719, l'innocence d'un art qui ne touche pas l'esprit puisque le spectateur ne croit pas à ce qu'il voit⁴⁹⁴, la justification de l'utilité morale du

⁴⁸⁸ Louis-Sébastien Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* [1773], Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. 202 (note à la page 201) ; nous modernisons l'orthographe.

⁴⁸⁹ Père Jouvancy, *Ratio discendi et docendi* [1692], cité et traduit par Hélène Baby et A. Viala, in A. Viala (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, PUF, « Quadrige », 2009, p. 153.

⁴⁹⁰ Une lettre au docteur Montalembert datée du 27 août montre que Vigny cherche des costumes (voir Correspondance-Séché, t. II, p. 14-15).

⁴⁹¹ Voir Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, Oxford : Voltaire foundation, 1997.

⁴⁹² Voir Pierre Nicole, *Traité de la Comédie* [1667], éd. Laurent Thirouin, Paris, Honoré Champion, « Sources classiques », 1998 et Jacques Bénigne Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie* [1694], Paris, Eurédit, 2007.

⁴⁹³ Voir J. B. Bossuet, *Lettre au Père Caffaro au sujet de la Comédie* [1694], cité par M.-C. Hubert, *Les Grandes théories du théâtre*, op.cit., p. 123.

⁴⁹⁴ Voir Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719], première partie, section 3 : « Que le mérite principal des poèmes et des tableaux consiste à imiter les objets qui auraient excité en nous

théâtre se développe considérablement, en réaction aux condamnations chrétiennes. En particulier, le phénomène de la *catharsis*, rapidement évoqué au chapitre VI de la *Poétique* d'Aristote⁴⁹⁵, est réinterprété en termes éthiques. Corneille en témoigne à merveille dans son *Discours de la tragédie* en 1660 :

La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous ; cette crainte, au désir de l'éviter, et ce désir, à purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons⁴⁹⁶.

Encore ne s'agit-il pour l'auteur que de la quatrième fonction de l'œuvre dramatique, après « les sentences et instructions morales qu'on peut y semer presque partout », la peinture des vices et des vertus et celle de la « punition des mauvaises actions et [de] la récompense des bonnes »⁴⁹⁷. La défense de la comédie en appelle plus spécifiquement à la notion d'*eutrapélie*, empruntée à Aristote pour désigner l'enjouement nécessaire à l'équilibre spirituel et justifier tout type de récréation⁴⁹⁸. Des auteurs comme Molière reprennent de plus les préceptes horatiens. On lit ainsi dans le premier placet au roi rédigé pour la défense de *Tartuffe* :

Le Devoir de la Comédie étant de corriger les Hommes en les divertissant ; j'ai cru que dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire, que d'attaquer par des peintures ridicules les vices de mon Siècle⁴⁹⁹.

Dans la *Lettre sur la comédie de l'imposteur*, Molière résume plus largement les arguments des tenants du théâtre, pour qui cet art

est l'école de l'homme, dans laquelle les Poètes, qui étaient les Théologiens du paganisme, ont prétendu purger la volonté des passions par la Tragédie, et guérir l'entendement des opinions erronées par la Comédie⁵⁰⁰.

Ces protestations d'utilité ne désarment cependant pas les adversaires tels que Godeau, qui décrète dans ses *Poésies chrétiennes* :

[...] pour changer leurs mœurs et régler leur raison,
Les chrétiens ont l'Église, et non pas le théâtre.⁵⁰¹

De même Rousseau, qui ne croit pas que le théâtre puisse corriger les mœurs, considère qu'« autant vaudrait aller au sermon »⁵⁰².

des passions réelles. Les passions que ces imitations font naître en nous ne sont que superficielles. », Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 9-12.

⁴⁹⁵ Aristote, *Poétique*, *op.cit.*, chapitre 6, p. 53. Pour une mise au point efficace de l'interprétation de cette notion, voir G. Forestier, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2003, chapitre 4.

⁴⁹⁶ P. Corneille, *Discours de la tragédie* [1660], *Théâtre complet*, t. I éd. Georges Couton, Paris, Garnier, 1971, p. 33.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹⁸ Voir Aristote, *Éthique à Nicomaque* [IV^e siècle avant J.-C.], cité par L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire. Le Réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, « Champion classiques. Essais », 2007, p. 223.

⁴⁹⁹ Molière, « premier placet au roi », *Tartuffe* [seconde édition, 1669], *Œuvres complètes*, *op.cit.*, t. II, p. 191.

⁵⁰⁰ Molière, *Lettre sur la comédie de l'imposteur* [1667], *ibid.*, p. 1176.

⁵⁰¹ Antoine Godeau, *Poésies chrétiennes* [1654], cité par L. Thirouin, *L'Aveuglement salutaire*, *op.cit.*, p. 258.

⁵⁰² J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* [1758], *Œuvres complètes*, t. V (*Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*), éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 43.

La critique développée dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* en 1758 ne se place cependant pas sur le plan religieux mais simplement moral, témoignant de la laïcisation du débat sur l'art de la scène au XVIII^e siècle. Les défenseurs du théâtre vantent ainsi ses vertus éthiques et sa valeur éducative à travers une série de formules marquantes. Dans sa réponse à Rousseau, d'Alembert loue une « une école de mœurs et de vertu »⁵⁰³ tandis que Marmontel écrit une *Apologie du théâtre* dans laquelle il appelle de ses vœux une « école de l'honnêteté »⁵⁰⁴. Certains n'hésitent pas à recourir à des images plus fortes. Louis-Sébastien Mercier présente ainsi le poète dramatique comme « le chantre de la vertu, le grand flagellateur du vice »⁵⁰⁵ ; Diderot parle de « prédicateurs laïques »⁵⁰⁶ pour évoquer les comédiens. Roger Lewinter explique : « Le théâtre, pour Diderot, est une prédication par l'image, l'exemple, l'action. C'est une peinture morale »⁵⁰⁷. D'Alembert souligne aussi l'efficacité d'une morale « mise en action », de préceptes « réduits en exemples »⁵⁰⁸. De là, Mercier déclare la supériorité didactique de la représentation sur toute forme de prêche :

L'effet du Théâtre consiste en impressions, & non en enseignements. Retire-toi, froid moraliste, emporte ton gros livre ; que signifie l'enfilage de tes maximes sèches, auprès du peintre éloquent qui montre le tableau armé de toutes ses couleurs ?⁵⁰⁹

Le dramaturge insiste ensuite sur le ressort du pathétique, fondamental au XVIII^e siècle où la comédie – chez Destouches et le « révérend père La Chaussée »⁵¹⁰, également – se fait morale et larmoyante, avant d'aboutir au drame. Marie-Claude Canova-Green et Alain Viala mettent en effet au jour un « renversement du processus moralisateur » dans ce théâtre dont la proximité et la vérité touchent le spectateur : « il ne s'agit plus de corriger par la dénonciation du ridicule ou du vice, mais d'édifier par l'exemple de la vertu à suivre. »⁵¹¹ Commentant l'importance qu'y revêt l'émotion, Michel Lioure analyse : « Doué d'un tel pouvoir de persuasion, le drame avait qualité pour devenir la parabole de l'évangile philosophique et bourgeois. »⁵¹² L'attendrissement n'est toutefois pas qu'un vecteur efficace de l'idée ; dans la perspective d'un Beaumarchais, il fonde en lui-même la morale, conduisant le spectateur à s'ouvrir à autrui en même temps qu'à faire retour sur soi⁵¹³. Quant à Voltaire, il célèbre encore plus largement la sociabilité engendrée par les spectacles, qui rendent les hommes meilleurs en les unissant. Grimm résume parfaitement dans sa correspondance :

Les hommes sont tous amis au sortir du spectacle. Ils ont haï le vice, aimé la vertu, pleuré de concert, développé les uns à côté des autres ce qu'il y a de bon et de juste dans le cœur

⁵⁰³ Jean le Rond d'Alembert, *Lettre à M. Rousseau*, Amsterdam, Zacharie Chatelain, 1759, p. 77.

⁵⁰⁴ Jean-François Marmontel, *Apologie du théâtre* [1761], *Œuvres complètes*, t. V, 1^{ère} partie, Paris, Belin, 1819, p. 770.

⁵⁰⁵ L.-S. Mercier, *Du Théâtre*, *op.cit.*, p. VI.

⁵⁰⁶ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (1830), éd. J. Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 2005, p. 307.

⁵⁰⁷ Roger Lewinter, « L'Exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot », in Otis Fellows (dir.), *Diderot studies* n° 8, Genève, Droz, 1966, p. 127.

⁵⁰⁸ D'Alembert, *Lettre à M. Rousseau*, *op.cit.*, p. 80.

⁵⁰⁹ L.-S. Mercier, *Du Théâtre*, *op.cit.*, p. 10-11.

⁵¹⁰ Surnom donné à l'époque à Pierre Claude Nivelles de la Chaussée, selon S. Marchand et M. Soulatges, in P. Frantz et S. Marchand (dir.), *Le théâtre français du XVIII^e siècle*, *op.cit.*, p. 117.

⁵¹¹ Marie-Claude Canova-Green et A. Viala, in A. Viala (dir.), *Le Théâtre en France*, *op.cit.*, p. 280.

⁵¹² Michel Lioure, *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 40.

⁵¹³ Voir Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux* [1767], Paris, Mignot, 1912.

humain. Ils se sont trouvés bien meilleurs qu'ils ne croyaient, ils s'embrasseraient volontiers. On ne sort point d'un sermon aussi heureusement disposé.⁵¹⁴

Les ambitions des dramaturges des Lumières ne se limitent cependant pas à faire œuvre morale mais également philosophique, sociale, politique. Magali Soulatges explique ainsi que les tragédies de Voltaire

sont l'occasion de faire de la scène une tribune dévolue au prosélytisme philosophique : promotion de l'idée de nation et du sentiment patriotique, défense du colonialisme civilisateur, critique de la tyrannie, propagande pour une monarchie éclairée, combat contre « l'Infâme », critique des superstitions, dénonciation du fanatisme et prône en faveur de la tolérance...⁵¹⁵

Louis-Sébastien Mercier assigne pour sa part au dramaturge le double rôle de « législateur », enseignant le civisme au peuple, et d'« interprète des malheureux, [d]'orateur public des opprimés » auprès du pouvoir⁵¹⁶.

Sous la Révolution, le théâtre « se veut théâtre d'éducation et [...] affirme haut et fort sa fonction pédagogique spécifique, dans un pays où la majorité des citoyens ne sait ni lire ni écrire »⁵¹⁷, comme le rappellent Renaud Bret-Vitoz et Pierre Frantz. Marie-Joseph Chénier, que Vigny tend à présenter dans *Stello* comme un auteur de second ordre, alors même qu'il ne réduit pas comme d'autres ses pièces à une propagande caricaturale, présente ainsi la scène comme l'« école des mœurs »⁵¹⁸, tandis que le journal *Les Révolutions de Paris* prédit : « Les théâtres tiendront lieu des autels, et les tribunes aux harangues remplaceront la chaire des prédicateurs. »⁵¹⁹

Dans son introduction au *Théâtre choisi* de Pixérécourt, Nodier considère encore que ces pièces permirent « dans l'absence du culte, [de] suppléer aux instructions de la chaire muette », en « cette époque difficile, où le peuple ne pouvait recommencer son éducation religieuse et sociale qu'au Théâtre »⁵²⁰. Florence Naugrette explique en effet que le mélodrame, au début du XIX^e siècle, relaie la commotion de la Révolution tout en œuvrant à réconcilier et à rassurer la nation divisée, en diffusant une idéologie conservatrice :

Le Justicier, de l'intervention duquel dépend la fin heureuse, est une image de la Providence qui ne peut manquer de garantir la confiance du citoyen dans la justice, la police et l'Église, bref, dans les institutions étatiques et religieuses. La famille, image de la Nation, après avoir connu les affres du martyr du Père (le régicide), est enfin réconciliée.⁵²¹

⁵¹⁴ Cité par Marc Buffat, in P. Frantz et S. Marchand (dir.), *Le théâtre français du XVIII^e siècle*, op.cit., p. 266.

⁵¹⁵ M. Soulatges, *ibid.*, p. 63.

⁵¹⁶ L.-S. Mercier, *Du Théâtre*, op.cit., p. 152, 135.

⁵¹⁷ Renaud Bret-Vitoz et P. Frantz, in P. Frantz et S. Marchand (dir.), *Le théâtre français du XVIII^e siècle*, op.cit., p. 478.

⁵¹⁸ Cité par P. Frantz, in J. de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, op.cit., p. 509.

⁵¹⁹ Cité par P. Frantz, in P. Frantz et S. Marchand (dir.), *Le théâtre français du XVIII^e siècle*, op.cit., p. 508.

⁵²⁰ Charles Nodier, introduction au *Théâtre choisi* de René Charles Guilbert de Pixérécourt, t. I, Paris, Tresse, 1841, p. II-III (Nodier cite ici un de ses articles dans *La Revue de Paris*, 5 juillet 1835, « Du Mouvement intellectuel et littéraire sous le Directoire et le Consulat »).

⁵²¹ F. Naugrette, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, « Le plaisir partagé », Bréal, 2002, p. 35.

Le drame romantique est en partie l'héritier du mélodrame. Dans sa préface à *Angelo, tyran de Padoue*, en 1835, Victor Hugo affirme ainsi le double objectif de séduire et d'instruire le public, en reformulant les principes d'Horace :

La curiosité, l'intérêt, l'amusement, le rire, les larmes, l'observation perpétuelle de tout ce qui est nature, l'enveloppe merveilleuse du style, le drame doit avoir tout cela, sans quoi il ne serait pas le drame ; mais pour être complet, il faut qu'il ait aussi la volonté d'enseigner, en même temps qu'il a la volonté de plaire.⁵²²

En 1833, il écrit déjà :

Le théâtre, nous le répétons, est une chose qui enseigne et qui civilise. Dans nos temps de doute et de curiosité, le théâtre est devenu pour les multitudes ce qu'était l'église au moyen-âge, le lieu attrayant et central. Tant que ceci durera, la fonction du poète dramatique sera plus qu'une magistrature et presque un sacerdoce.⁵²³

Malgré la similitude des formules employées depuis longtemps pour valoriser le rôle du théâtre, les ambitions des romantiques – du moins de leur chef de file – vont toutefois au-delà d'une banale volonté d'édification. Le bouleversement de la Révolution et les guerres de l'Empire suscitent notamment le besoin de comprendre les mouvements de la société, de mettre en scène l'histoire nationale et le peuple, de sorte que le drame en vient à représenter quelques moments décisifs de la constitution de la nation et de sa marche vers le progrès, tout en ménageant des comparaisons implicites avec la situation présente, souvent lourdes de dénonciations. La préface de *Marie Tudor*, en 1833, annonce ainsi que le drame, tel que Hugo le conçoit, « ce serait le passé ressuscité au profit du présent ; ce serait l'histoire que nos pères ont faite confrontée avec l'histoire que nous faisons »⁵²⁴. Cette dimension historique et sociale s'enrichit de plus d'une profondeur métaphysique : la mise en scène de l'histoire tend à interroger le destin de l'humanité ; la confrontation de l'individu à la société participe du tragique de la condition humaine.

Parallèlement, se développe, dans la continuité de la comédie morale, la pièce à thèse, initiée par Scribe et qui triomphe, après le déclin du drame romantique, au milieu du siècle, avec des ouvrages de Ponsard, Augier, Sardou et surtout Dumas fils. Leur efficacité tient généralement à la mise en scène, dans des situations pathétiques débouchant sur un dénouement édifiant, de personnages contemporains, souvent caricaturaux et moralisateurs mais également bien servis par le jeu des acteurs et les bons mots de l'auteur. Quant aux thèmes traités, ils concernent l'argent mais aussi « l'égalité sociale entre les sexes, l'autorisation du divorce, la protection des enfants naturels, la promotion de la sincérité contre l'hypocrisie morale »⁵²⁵, pour prendre l'exemple de Dumas fils. Contrairement à la poésie didactique, le théâtre d'idées ne s'éteint toutefois pas avec le XIX^e siècle mais on n'osera plus guère assimiler la scène à une chaire. C'est sur le ton du reproche que Zola évoque ainsi l'« éternel besoin de prêcher »⁵²⁶ de Dumas fils. Bien des années plus tard, Ionesco mettra en

⁵²² V. Hugo, préface d'*Angelo, tyran de Padoue* [1835], *Œuvres complètes, Théâtre I, op.cit.*, p. 1190.

⁵²³ V. Hugo, « De l'art comme élément de la vie sociale », *L'Europe littéraire*, 22 mars 1833, repris en introduction de *Littérature et philosophie mêlées* [1834], éd. Anthony R. W. James, Paris, Klincksieck, 1976, t. I, p. 45.

⁵²⁴ V. Hugo, préface de *Marie Tudor*, 1833, *Œuvres complètes, Théâtre I, op.cit.*, p. 1080.

⁵²⁵ Olivier Bara, in H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle, op.cit.*, p. 315.

⁵²⁶ *L'Événement illustré*, 4 juillet 1868. Cité par M. Lioure, *Le Drame de Diderot à Ionesco, op.cit.*, p. 125.

garde de façon plus radicale : « Le théâtre n'est pas le langage des idées. Quand il veut se faire le véhicule des idéologies, il ne peut être que leur vulgarisateur. »⁵²⁷

2. UN ART QUI PARTAGE VIGNY

Chez Vigny, selon Jacques-Philippe Saint-Gérard, « l'écriture dramatique est toujours au service d'une idée à plaider, d'une philosophie dont il s'agit de persuader le public. »⁵²⁸ Le dramaturge entraîne parfois davantage la réflexion sur un problème que l'adhésion à une thèse, mais la dimension sociale de ses pièces semble bien témoigner de l'efficacité particulière qu'il attend du théâtre. Jacques-Philippe Saint-Gérard affirme encore que Vigny envisage cet art comme le « mode privilégié d'une émotion morale » et que pour l'écrivain, « le dramaturge, semblable à un prédicateur laïc, doit au sens propre subjuguier le public par la représentation de son idée développée en système dramatique »⁵²⁹. Plusieurs déclarations de l'auteur justifient cette présentation. Dans le texte qu'il consacre à Sédaine, Vigny met ainsi en valeur la spécificité du spectacle vivant :

Le théâtre est un livre dont chaque phrase prend une voix humaine, un tableau dont chaque figure s'anime et sort de la toile. Comme écrivain et comme peintre, l'auteur jouit plus pleinement de sa pensée et de sa forme ; il entend l'une, il voit l'autre, il les juge et les perfectionne par les sens, et peut étudier désormais avec moins de fatigue son invention réalisée. Ajoutez à ces jouissances complètes de l'art quelque chose des émotions de la guerre ; car le théâtre met l'auteur en face de l'ennemi, le lui fait voir ; compter et combattre. Les livres ne disent point comment ils l'ont rencontré ; leurs luttes ont été des duels secrets et silencieux, dont les triomphes se devinent d'années en années, et leur inventeur n'a pu mesurer que rarement et imparfaitement les effets des émotions qu'il a voulu donner ; le théâtre les fait sortir à la clarté de mille flambeaux, par des cris de joie ou par des larmes ; le peuple s'avoue vaincu et applaudit à sa défaite et à la victoire d'une idée heureuse.⁵³⁰

L'isotopie de la violence peut traduire une conception autoritaire du rôle du dramaturge comme manipulation des spectateurs mais manifeste aussi l'autonomie que Vigny prête au public, dont il envisage les réticences. La « Lettre sur le théâtre » présente davantage la scène comme le lieu où une œuvre peut s'imposer à l'assistance : « Ce cadre sombre attire les yeux de force, captive l'attention »⁵³¹. Au chapitre XXXVII de *Stello*, l'apostrophe du Docteur noir à la « multitude sans nom » exprime plus clairement l'idée de contrainte, au-delà d'un effet marquant de la représentation théâtrale :

Considérez ce que vous faites lorsque vous vous assemblez au théâtre. Le fond de vos sentiments est le désir secret de la chute et la crainte du succès. Vous venez comme malgré vous, vous voudriez ne pas être charmée. Il faut que le poète vous dompte par son interprète, l'acteur. Alors vous vous soumettez, non sans murmure et sans une longue suite de reproches sourds et obstinés.⁵³²

⁵²⁷ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* [1962], Paris, Gallimard, « Idées », 1966, p. 57

⁵²⁸ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 127.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 43 et 45.

⁵³⁰ « De Mademoiselle Sédaine et de la propriété littéraire », *op.cit.*, p. 1168.

⁵³¹ « Lettre sur le théâtre », *op.cit.*, p. 1231.

⁵³² *Stello*, chapitre XXXVII, p. 648-649.

Un tel passage fait écho à ceux qui, dans le même ouvrage, semblent au contraire valoriser une réception active et libre ; il confirme que le principe d'une autonomie herméneutique vaut en premier lieu pour le lecteur. Le spectateur se trouve plus soumis aux impératifs de la représentation, que la préface du *More de Venise* évoque de façon hyperbolique, après avoir significativement défini la tragédie comme « une pensée qui se métamorphose tout à coup en machine » :

C'est vraiment une manière excellente de s'adresser à trois mille hommes assemblés, sans qu'ils puissent en aucune façon éviter d'entendre ce que l'on a à leur dire. Un lecteur a bien des ressources contre nous, comme, par exemple, de jeter son livre au feu ou par la fenêtre : on ne connaît aucun moyen de répression contre cet acte d'indignation ; mais, contre le spectateur, on est bien plus fort : une fois entré, il est pris comme dans une souricière, et il est bien difficile qu'il sorte s'il a des voisins brusques et que le bruit dérange. Il y a telle place où il ne peut tirer son mouchoir. Dans cet état de contraction, d'étouffement et de suffocation, il faut qu'il écoute. La soirée finie, trois mille intelligences ont été remplies de vos idées. N'est-ce pas là une invention merveilleuse ?⁵³³

Les nombreux excès de cet éloge, qui ne célèbre pas tant le talent du dramaturge que les contraintes matérielles les plus dérisoires, sans hésiter à vanter jusqu'au malaise que peut éprouver le spectateur, sonnent cependant de façon assez ironique et trahissent peut-être les réserves que nourrit Vigny à l'égard du théâtre. Car l'auteur déplore autant la pauvreté des effets du spectacle qu'il en apprécie la facilité. En 1840, il écrit dans un carnet : « On aime la force dramatique comme la guerre, parce qu'il y a mouvement. – La pensée pure ne réussit pas, parce que c'est une étude. – Il la faut donner en pilule de drame. »⁵³⁴ L'image de la guerre figure cette fois une agitation un peu vaine tandis que l'expression « pensée pure », à rapprocher de celle de « poésie pure », rappelle les insuffisances de la scène, encore traduites par la métaphore de la « pilule », qui donne l'idée d'une efficacité forcée et restreinte. Une autre analogie déprécie le genre dramatique dans une note de 1831 : « Jeu de marionnettes que le théâtre ! pas assez de place pour le développement des caractères et de la philosophie ! »⁵³⁵ Le même grief s'exprime aussi dans un commentaire publié à la suite des premières éditions du *More de Venise* : « C'est là le côté infirme de l'art de la scène ; il est malheureux que l'action puisse emporter au point d'interdire la réflexion. »⁵³⁶ Vigny confirme ainsi qu'il ne cherche pas tant l'entraînement, la soumission du public, que sa méditation, son adhésion réfléchie à la pensée de l'auteur. Après avoir vanté le pouvoir du théâtre, la « Lettre [...] sur un système dramatique » donne donc la mesure de ses limites :

L'art de la scène appartient trop à l'action pour ne pas troubler le recueillement du poète ; outre cela, c'est l'art le plus étroit qui existe ; déjà trop borné pour les développements philosophes à cause de l'impatience d'une assemblée et du temps qu'elle ne veut pas dépasser, il est encore resserré par des entraves de tout genre.⁵³⁷

Une note de 1830 permet de préciser le type d'obstacle que l'écrivain passe sous silence : expliquant « quelle secrète antipathie [l]'éloignait d'écrire pour le théâtre », il incrimine alors

⁵³³ *Le More de Venise, op.cit.*, « Lettre à Lord*** [...] », p. 396, 397.

⁵³⁴ *Journal*, p. 1132.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 937.

⁵³⁶ *Œuvres complètes*, t. I, p. 1419 (note a à la page 550).

⁵³⁷ *Le More de Venise, op.cit.*, « Lettre à Lord*** [...] », p. 399.

la « partie qui reste toujours flottante, celle du jeu qui appartient à l'acteur »⁵³⁸. Dans une lettre adressée à Philippe Busoni le 11 juillet 1849 à propos d'une reprise non autorisée de *Quitte pour la peur*, l'auteur s'inquiète encore : « Les acteurs en ont-ils bien fait sentir la pensée ? »⁵³⁹

On comprend donc, face à l'ampleur de ces réticences, que Vigny ait fini par cesser d'écrire pour le théâtre, outre que sa rupture avec Marie Dorval en 1838 le dispense de fournir de nouveaux rôles à l'actrice. Si l'on s'en remet aux affirmations de l'écrivain, cet abandon de la scène témoigne d'un attachement inconditionnel à une pensée complexe, que Vigny refuse de voir déformée ou appauvrie, même pour subjuguier le spectateur. C'est dire si ses ambitions consistent moins à imposer des idées qu'à faire penser. On ne peut pourtant pas dire que cette intention soit trahie dans ses pièces. Après « les représentations du drame » de *Chatterton*, l'auteur exprime même sa satisfaction :

Malgré la conscience qu'on ne peut s'empêcher d'avoir de ce qu'il y a de passer dans l'éclat du théâtre, il y a aussi quelque chose de grand, de grave et presque religieux dans cette alliance contractée avec l'assemblée dont on est entendu, et c'est une solennelle récompense des fatigues de l'esprit.⁵⁴⁰

Dans cette pièce comme dans les précédentes, Vigny a en effet cherché à ce que l'action et le spectacle ne portent pas atteinte à la réflexion. En écrivant pour la scène, il s'est exercé à différents genres et les a infléchis de manière à trouver la formule d'un théâtre philosophique

B) *LA MARÉCHALE D'ANCRE* : FRAPPER ET SIGNIFIER

Comme le rappelle Sylvain Ledda,

La Maréchale d'Ancre est d'abord destinée, dans l'esprit de Vigny, à la Porte Saint-Martin. En 1831, ce théâtre accueille bon nombre de mélodrames – ou des pièces hybrides drame/mélodrame. Le public mixte de cette salle recherche des effets spectaculaires, des émotions fortes, des péripéties romanesques.⁵⁴¹

De fait, les traits mélodramatiques ne manquent pas dans la pièce : héroïne persécutée, exploitation pathétique de personnages d'enfants, épisodes violents, rebondissements multiples, identités dissimulées et découvertes, cachettes... Le drame ne se résume pourtant pas à un pur divertissement. Pour Emma Sakellaridès,

Si, jusqu'à un certain point, la *Maréchale d'Ancre* est une pièce à effet, avec des éléments pittoresques et romantiques, c'est avant tout un drame historique et psychologique avec des

⁵³⁸ *Mélanges*, *op.cit.*, p. 1070 (fragment 4 a).

⁵³⁹ *Correspondance-Séché*, t. I, p. 257.

⁵⁴⁰ *Chatterton*, « Sur les représentations du drame », p. 816.

⁵⁴¹ S. Ledda, « La dynamique romanesque dans *La Maréchale d'Ancre* », *op.cit.*, p. 181.

qualités rares et bien particulières à Vigny. Caractères observés et analysés dans toutes leurs nuances, prose merveilleuse de netteté et de pureté.⁵⁴²

Cette richesse n'est toutefois pas absente de tous les spectacles à sensation proposés à l'époque. N'oublions pas la portée didactique du mélodrame, que Pixérécourt souligne quand il se vante d'avoir composé ses pièces « avec des idées religieuses et providentielles et des sentiments moraux »⁵⁴³. De même, le « "spectaculaire gratuit" est [...] contraire aux principes du drame selon Hugo »⁵⁴⁴. Dans l'avant-propos de *La Maréchale d'Ancre*, c'est une ambition « philosophique » que met en avant Vigny, qui attire l'attention sur les concepts d'« expiation » et de « Destinée »⁵⁴⁵. Il invite ainsi à développer une réflexion, à partir de la pièce, sur le sens de l'histoire et sur ses moteurs, confirmant que le drame romantique est « une pédagogie théâtrale de l'histoire »⁵⁴⁶, selon la formule de Gérard Gengembre. Des questions telles que la légitimité du pouvoir et de la violence sont également politiques et revêtent une dimension actuelle, là encore fréquente dans le drame historique. Sylvain Ledda et Florence Naugrette suggèrent : « Dans le contexte de 1830, on peut voir en Concini l'incarnation de l'absolutisme de Charles X qui, recourant à la force, soulève contre lui la population »⁵⁴⁷. Ils soulignent cependant avec raison la difficulté d'une conclusion assurée puisque la maréchale n'est pas dépréciée comme les autres figures du pouvoir. En effet, si Concini et la plupart des courtisans apparaissent comme des personnages négatifs, ils ne s'opposent pas de façon simpliste à l'héroïne, qui semble victime de l'avidité et de l'hypocrisie régnant à la cour, alors même que l'intelligence et le courage dont elle sait faire preuve interdisent de la décharger de toute responsabilité. De même, si Picard est vertueux, son engagement dans le soulèvement populaire ne laisse pas de poser question. Une telle configuration empêche une fin édifiante. Au contraire, le dénouement est d'une noirceur troublante : loin d'offrir un rétablissement de l'ordre rassurant, il accable Léonora sans laisser attendre davantage de justice dans le royaume. Avec Hugo, Vigny s'éloigne sur ce point du mélodrame et de ses leçons relativement simplistes, portées par un système manichéiste de personnages. Il place l'esthétique foisonnante alors à la mode au service d'une réflexion philosophique riche. C'est ce qui ressort de l'analyse de l'action complexe du drame et de sa dimension spectaculaire, qui ne priment cependant pas toujours.

1. INTÉRÊT DE L'ACTION

Paul Viallaneix juge sévèrement la maréchale d'Ancre : « [Vigny] s'efforce d'égaliser Hugo dans le registre du brio, de la diversité, de la surprise. Mais il contrôle mal la suite

⁵⁴² Emma Sakellaridès, *Alfred de Vigny, auteur dramatique*, Paris, librairie de la plume, 1903, p. 188-189.

⁵⁴³ R. C. G. de Pixérécourt, *Dernières réflexions sur le mélodrame, Théâtre choisi*, t. IV, Paris, Tresse, 1843, p. 493.

⁵⁴⁴ S. Ledda et F. Naugrette, in H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle, op.cit.*, p. 138.

⁵⁴⁵ *La Maréchale d'Ancre*, avant-propos, p. 625.

⁵⁴⁶ G. Gengembre, « Drame romantique et crime politique : *La Maréchale d'Ancre* d'Alfred de Vigny », *Elseneur*, 2000, p. 55.

⁵⁴⁷ S. Ledda et F. Naugrette, in H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle, op.cit.*, p. 179.

capricieuse des péripéties, la foule confuse des figurants »⁵⁴⁸. Il faut cependant comprendre que les complications de l'intrigue alimentent l'interrogation sur la « Destinée » et le cours de l'histoire. Prolonger l'exposition jusque dans le deuxième acte, en expliquant seulement dans la septième scène la haine de Concini et Borgia, donne ainsi à éprouver la complexité des affaires humaines, dont les causes multiples – à la fois politiques et sentimentales, notamment – ne peuvent se résumer d'un bloc et restent toujours en partie à éclairer. C'est aussi l'impression que donne l'imbrication de certains éléments dans des chaînes d'événements complexes : c'est par exemple le cas du portrait de Borgia, intercepté dans la chambre de Léonora pour être exploité lors du procès, de même que les paroles prononcées par Concini au début du quatrième acte pour faire parler la femme du Corse seront utilisées par Isabella contre sa rivale⁵⁴⁹. De tels engrenages sont d'un effet assez saisissant en même temps qu'ils amènent à s'interroger sur la maîtrise de leur sort par les personnages, sur le rôle des coïncidences fortuites et sur le sens possible de leur enchaînement. Cette richesse de l'intrigue ne fait toutefois pas l'unanimité dans la presse de 1831, signe qu'elle ne constitue pas un attrait facile. On lit dans *Le Cabinet de lecture* du 21 juin : « l'action en est beaucoup trop morcelée pour un drame, [...] ce n'est là qu'un roman dramatique » ; et dans *Le Journal des Artistes*, le 3 juillet : « l'effet dramatique est manqué parce qu'il n'y a pas unité d'intérêt »⁵⁵⁰. La plupart des incidents sont pourtant liés au destin de l'héroïne éponyme mais il est vrai qu'ils foisonnent dès la première scène, où un duel s'engage entre Fiesque et Borgia sans que leur rivalité soit ensuite développée. Cette ouverture décalée a toutefois le mérite de traduire les aléas de la vie.

De même, jouer des renversements de situation peut tenir le spectateur en haleine tout en nourrissant une méditation sur les revers de fortune. Quand la pièce s'ouvre, en effet, les protagonistes se trouvent dans une posture délicate mais ne semblent pas au bord d'une catastrophe imminente, contrairement au schéma d'une tragédie classique. La chute du prince de Condé place même les Concini au sommet de leur gloire. L'arrestation de la maréchale à l'acte III en paraît d'autant plus brutale. De nombreux commentaires soulignent ce revers total et explicitent sa valeur signifiante. En faisant remarquer, à la scène 3 de l'acte IV, que l'héroïne est placée dans la « chambre de la Bastille [...] où on enferma le prince de Condé », Déageant met en avant une apparence de « justice »⁵⁵¹, selon ses propres termes. La perspective de la prisonnière est cependant bien différente ; à la scène 7, elle dénonce ainsi la versatilité des courtisans devenus ses juges : « c'est une honte que des hommes, après avoir si longtemps obéi à une femme, se viennent réunir pour la perdre. »⁵⁵² C'est encore une autre leçon qui ressort de l'invective qu'elle adresse à Luynes – pourtant absent – à la scène 12 : « J'ai eu mon coup d'État hier ; vous, le vôtre aujourd'hui. Mais je serai vengée. »⁵⁵³ Léonora met alors en lumière la précarité des réussites, le mouvement perpétuel, et peut-être cyclique, de l'histoire. Sa chute n'en paraît que plus riche d'enseignements possibles. Les

⁵⁴⁸ P. Viallaneix, édition des *Œuvres complètes* de Vigny, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1968, p. 7.

⁵⁴⁹ Voir *La Maréchale d'Ancre*, IV, 1, p. 686 et IV, 9, p. 697.

⁵⁵⁰ Cités par F. Bassan, « Un drame historique de Vigny : *La Maréchale d'Ancre* », *Studia Neophilologica*, volume 51, 1979, p. 118, 119.

⁵⁵¹ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 3, p. 689.

⁵⁵² *Ibid.*, IV, 7, p. 692.

⁵⁵³ *Ibid.*, IV, 12, p. 699.

commentaires des personnages ne contribuent pas seuls à la rendre plus marquante. Il n'est ainsi pas indifférent que Déageant révèle à Picard, dès la scène 4 de l'acte II : « ne vous a-t-on pas dit que M. de Luynes a ordre du roi de [...] faire arrêter [Concini] ? »⁵⁵⁴ Ce tournant majeur s'est engagé hors scène, ce qui peut donner au spectateur le sentiment de manœuvres obscures, d'événements insaisissables.

De surcroît, la dynamique du renversement tend à apparaître comme une menace constante. Elle n'intervient en effet pas seulement à grande échelle ; des bouleversements peuvent se produire dans l'espace d'une simple scène. On se souvient par exemple qu'à la scène 9 de l'acte I, les cartes de la Galigai lui prédisent d'abord « Retard » puis « Succès »⁵⁵⁵, ce qui crée une forte tension dramatique tout en faisant douter des pratiques divinatoires. La scène 4 de l'acte II montre quant à elle Picard, pourtant opposé à Concini, prendre ses distances avec Déageant ; sans remettre en cause sa participation au soulèvement populaire, le bourgeois voit alors son engagement ébranlé. Remarquons encore qu'à la scène 7 de l'acte IV, quand la maréchale fustige l'iniquité de ses juges, elle ne se conduit pas en accusée mais en accusatrice. La façon dont elle interpelle les autres personnages le montre bien : « vous tous que je désigne tour à tour du doigt, et que ce doigt intimide comme au jour du Jugement. »⁵⁵⁶ Cette audace ne sauve pas l'héroïne mais remet en cause l'autorité de ses ennemis, dénonce la fragilité de leur pouvoir, l'instabilité de leur posture.

Le retournement qui s'opère dans la première scène de l'acte est toutefois plus spectaculaire. Concini se trouve chez Borgia dans l'espoir de séduire ou manipuler en manipulant Isabella, afin de récupérer une missive prouvant son implication dans l'assassinat d'Henri IV. Il fait ainsi croire qu'il s'agit d'une lettre de femme, ce qui amène l'Italienne à formuler ses soupçons envers la Galigai, chez qui se trouve précisément son mari. Quand le Maréchal comprend que son épouse pourrait le tromper, au moment précis où il la dupe lui-même avec la femme de son rival, il explicite l'ironie de la situation : « Ah ! Borgia ! nous nous sommes croisés, je le mérite bien. »⁵⁵⁷ Le revers est tel que le protagoniste ressent rapidement la jalousie qu'il voulait inspirer. La gestion du dialogue le marque clairement. Concini a d'abord l'initiative des échanges ; il décide : « Chantons et parlons »⁵⁵⁸, engage la conversation sur le sujet qu'il a choisi, interrompt son interlocutrice... La révélation involontaire de la jeune femme brise cette assurance : le geste de laisser « *tomber sa guitare sur ses pieds* »⁵⁵⁹ montre bien que le visiteur est stupéfait. Il pose alors des questions pressantes, de la même façon que l'épouse malheureuse dont il partage maintenant le trouble. Quand il affirme : « Voilà ce qui est affreux à penser »⁵⁶⁰, il parle certainement pour lui, sans plus avoir à calculer pour attiser la jalousie d'Isabella. Cette dernière finissant par s'évanouir de douleur, le protagoniste commente la situation, décrivant la jeune femme « abattue par un mot, et [lui] frappé du même coup »⁵⁶¹. De manière significative, les expressions de la

⁵⁵⁴ *Ibid.*, II, 4, p. 657.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, I, 9, p. 648.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, IV, 7, p. 693.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, IV, 1, p. 685.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 683.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 684.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 686.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 687.

réciprocité se multiplient dans ce monologue. Concini avoue par exemple : « je ne me croyais, ma foi ! pas assez sot pour sentir un violent chagrin de ce qu'on me rend la pareille. »⁵⁶² Les pronoms sujets et objets révèlent que d'abord maître du jeu, le personnage se retrouve finalement dans une posture passive. La présence d'une forme réfléchie est tout aussi parlante dans la phrase suivante : « On a beau se jouer de l'ordre : c'est un jeu auquel on se blesse soi-même. Ce plaisir fatal semble un hochet lorsqu'on attaque, c'est un poignard quand on est atteint. »⁵⁶³ L'emploi du pronom indéfini contribue à la valeur gnomique de ce constat que l'opposition des images rend d'autant plus expressif ; le ressort du retournement devient clairement l'occasion d'une leçon de portée générale.

La chute de la famille d'Ancre constitue un renversement de plus grande ampleur, auquel Vigny prête une force singulière en resserrant l'action du drame sur « deux jours », comme l'explique une « note »⁵⁶⁴ à la fin du drame. Quelques précisions s'avèrent en effet nécessaires suite aux libertés que prend l'auteur avec l'histoire. Dans la réalité, le prince de Condé fut arrêté le 1^{er} septembre 1616 ; deux jours plus tard, ses partisans soulevèrent le peuple qui pilla l'hôtel particulier des Concini ; le Maréchal fut tué par Vitry le 24 avril ; sa femme fut alors arrêtée à son tour, conduite à la Bastille en mai et exécutée le 8 juillet⁵⁶⁵. Dans la pièce, Condé est emprisonné un vendredi après-midi et dès le lendemain, le palais des Concini est attaqué, la maréchale emmenée pour être jugée, son époux tué. Les commentaires des personnages ne manquent pas de mettre en évidence cette proximité des faits. De Thiennes remarque ainsi, dans la première scène de l'acte V : « Voici un jour plus désastreux pour [la maréchale] que ne le fut hier pour le prince de Condé ce vendredi qu'elle craignait tant. »⁵⁶⁶ André Jarry note que cette concentration est signifiante, qu'elle confère « un sens "philosophique" » à la chute de Concini, qui « apparaît comme la conséquence, la punition immédiate, par le sort, de l'arrestation du prince de Condé »⁵⁶⁷. Le climat d'urgence qu'instaure le resserrement de l'action ne revêt donc pas qu'un intérêt dramatique. La fréquence des allées et venues précipitées de personnages parfois nombreux fait se succéder des scènes mouvementées sur un rythme trépidant tout en contribuant à poser la question de la maîtrise des événements par les hommes. L'infirmité de la maréchale éclate tout particulièrement quand Borgia lui révèle l'imminence d'une catastrophe à la scène 3 de l'acte III : « Le temps va vite, madame : nous en avons bien peu pour nous parler ainsi » ; « L'avenir a deux heures à vous donner, tout au plus. »⁵⁶⁸ L'échange se charge ainsi d'une grande tension ; la présence même des personnages sur scène, alors qu'il faudrait fuir, annonce leur perte. À l'acte V pourtant, les partisans de la maréchale cultivent encore l'espoir de l'arracher à la mort mais la survenue de Vitry, à la scène 6, met fin au projet. Cette relance tardive de l'action maintient l'atmosphère d'effervescence vaine et fait ressentir d'autant plus douloureusement le dénouement tragique qu'elle n'empêche pas.

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*, note sur le temps et l'action, p. 717.

⁵⁶⁵ Voir la note 1 d'André Jarry à la page 681 ainsi que la note 3 à la page 388, p. 1458-1459 et 1461.

⁵⁶⁶ *La Maréchale d'Ancre*, V, 1, p. 703.

⁵⁶⁷ A. Jarry, note 1 à la page 681 de *La Maréchale d'Ancre*, p. 1459.

⁵⁶⁸ *La Maréchale d'Ancre*, III, 3, p. 670-673.

2. ÉLOQUENCE DU SPECTACLE

Les décors de la pièce s'adjoignent à son rythme effréné pour rendre d'autant plus parlant le renversement des Concini. Si Gérard Gengembre écrit que Vigny « joue à fond la carte des coïncidences fatidiques, avec une surenchère mélodramatique »⁵⁶⁹, c'est en partie parce que le dramaturge situe l'action du dernier acte dans la rue de la Ferronnerie, où eut lieu l'assassinat d'Henri IV, dont il attribue la responsabilité au Maréchal d'Ancre. À la scène 11, butant sur la borne d'où s'élança Ravaillac, le protagoniste en explicite la lourde signification, à la fois historique et morale : « C'est donc sur cette pierre que j'ai bâti ma fortune, et c'est peut-être sur elle qu'elle va s'écrouler. »⁵⁷⁰ On peut même supposer qu'il reproduit les gestes du meurtrier quand il dit : « Il a dû monter là. Un pied sur la borne, l'autre dans le carrosse... [...] Non, sur ce banc... La main sur le poignard... Ainsi... »⁵⁷¹ Le jeu de l'acteur exprimerait alors avec une grande force la culpabilité du parvenu qui va bientôt être exécuté à son tour, offrant proprement une « vision globale de l'histoire »⁵⁷².

La succession des décors, à ce titre, est également très significative : le passage des ors de la cour et de l'atmosphère galante de la chambre d'Isabella à une cellule de la Bastille et à l'obscurité de la rue de la Ferronnerie matérialise parfaitement la déchéance – si ce n'est le châtement – de personnages éminents. Barry V. Daniels remarque à juste titre que le cadre luxueux de l'acte I peut constituer « le symbole de la corruption de l'État où le gain personnel semble à la base de toute action politique. »⁵⁷³ Le laboratoire où Samuel compte ses florins, traite avec les diverses forces du royaume et cache ses hôtes n'est pas moins révélateur des manigances inavouables des hommes politiques. Le retour de ce décor – plus particulièrement de la chambre d'Isabella – au début de l'acte IV manifeste quant à lui l'inconscience de Concini, resté cloîtré chez le juif pendant que son palais est pris d'assaut, comme le représente l'acte III. L'arrivée de personnages de plus en plus nombreux dans la chambre de la maréchale traduit alors une perte de souveraineté au sein même d'un espace privé, ce qui suffit à annoncer une chute proche. Celle-ci se confirme de façon toujours expressive à l'acte IV, où Léonora n'évolue plus que dans un espace réduit et clos. De surcroît, sa cellule a accueilli le prince de Condé la veille, ainsi que le fait remarquer Déageant à la scène 3 comme pour mieux punir la maréchale de son éphémère triomphe, selon la même logique de juste retour des choses que celle figurée dans le dernier acte par la borne de Ravaillac. L'obscurité dans laquelle se joue le dénouement permet néanmoins de marquer un sommet. Fiesque ne manque pas de le souligner en s'exclamant : « Nuit sombre s'il en fut jamais ! »⁵⁷⁴ De Thiennes explicite encore plus clairement le revers de fortune ainsi donné à voir quand il remarque : « le ciel est aussi noir qu'il était beau il y a deux heures »⁵⁷⁵.

⁵⁶⁹ G. Gengembre, « Drame romantique et crime politique [...] », *op.cit.*, p. 57.

⁵⁷⁰ *La Maréchale d'Ancre*, V, 11, p. 709.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² G. Gengembre, « Drame romantique et crime politique [...] », *op.cit.*, p. 57.

⁵⁷³ Barry V. Daniels, « Alfred de Vigny, poète et metteur en scène », Paris, Belles Lettres, *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* n° 45, mai 1993, p. 233.

⁵⁷⁴ *La Maréchale d'Ancre*, V, 2, p. 704.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, V, 1, p. 703.

Cette progression des décors confirme que Vigny, avec les autres romantiques, conçoit le « spectacle comme réflexion sur le sens et les thèmes d'une pièce »⁵⁷⁶, selon la formule de Barry V. Daniels. C'est ainsi que dès le premier acte, la « table de trictrac »⁵⁷⁷ pose la question de la Destinée en montrant des hommes qui tentent de prendre leur sort en main tout en restant soumis au hasard ; on le voit bien quand Thémines se range aux cotés de la maréchale pour avoir perdu au jeu⁵⁷⁸. Même au moment du dénouement, le spectaculaire n'est pas cultivé de façon gratuite et ne l'emporte pas. Le duel de Concini et Borgia à la scène 12 de l'acte V, est certes impressionnant de rage presque animale : la nuit exige que les deux ennemis se rendent mutuellement compte de leur état mais leur haine est telle qu'ils taisent tous deux leurs blessures, réduisant l'autre à flairer ou tâter le sang et poussant quasiment le combat jusqu'à la mort. Cependant, l'obscurité dérobe en partie ce tableau aux yeux des spectateurs. L'intérêt de la scène ne réside donc pas tant dans la représentation d'un affrontement sanglant que dans la suggestion des noires profondeurs de l'âme humaine, précisément renforcée par la pénombre qui règne. La violence s'accroît encore à la scène suivante, alors même que l'arrivée de « gardes [...] avec des lanternes et des flambeaux »⁵⁷⁹ dissipe en partie les ténèbres. Vitry instrumentalise le fils de Concini de façon atroce, lui demandant où est son père de façon à pouvoir l'exécuter, sous ses yeux. L'enfant, comme le spectateur, contrairement à toute règle de bienséance, assiste également à la mort de Borgia après que les deux ennemis ont échangé deux dernières paroles de haine. L'exclamation que l'homme de main prononce « gaiement » ne fait qu'ajouter à l'horreur de l'épisode : « Morts ! tous deux ! Voilà une affaire menée assez vertement ! »⁵⁸⁰ On comprend ainsi le commentaire de Charles Jubert de Glèze, dans une lettre à Vigny datée du 1^{er} juillet 1831 : « Le cinquième acte est d'une vérité affreuse et doit attirer la foule avide d'émotions fortes. »⁵⁸¹ Pourtant, le dénouement du drame repousse explicitement l'idée de se délecter d'un spectacle sanglant. Tel est le sens des répliques amères de Léonora, à la scène 16, quand elle comprend que de Luynes a fait en sorte qu'elle retrouve, sur le chemin du bûcher, les cadavres des deux hommes qu'elle a aimés. Elle s'indigne d'abord de se retrouver à contempler ce tableau macabre : « Vous m'aviez ménagé ce spectacle [...] – Quoi donc ! il me fallait voir, voir tout cela ! »⁵⁸². Sa force de caractère lui permet ensuite d'envisager de Luynes lui-même comme un spectateur et d'en dénoncer avec ironie le plaisir malsain : « ne me perdez pas de vue ! ne perdez pas une de vos joies ! »⁵⁸³ L'isotopie du regard renvoie le spectateur de la pièce à sa propre posture pour la lui rendre inconfortable et l'amener à s'interroger sur le sens de l'expérience qu'il fait. Les accusations perspicaces de l'héroïne interdisent en effet de prendre plaisir au tragique de la situation et conduisent à dépasser l'émotion pour réfléchir au sens du dispositif. De la sorte, le dénouement du drame amène à méditer sur la noirceur des passions et du monde du pouvoir, plutôt qu'à s'en divertir.

⁵⁷⁶ Barry V. Daniels, *Le Décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française 1799-1848*, Bibliothèque Nationale de France, 2003, p. 31.

⁵⁷⁷ *La Maréchale d'Ancre*, I, p. 631.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, I, 1, p. 632 et 634.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, V, 13, p. 712.

⁵⁸⁰ *Ibid.*

⁵⁸¹ *Correspondance*, 2, p. 80.

⁵⁸² *La Maréchale d'Ancre*, V, 16, p. 715.

⁵⁸³ *Ibid.*

3. DES EFFETS SACRIFIÉS AUX IDÉES

Sans complaisance pour le public avide de sensations fortes alors même qu'il ménage des effets spectaculaires, Vigny néglige parfois de retenir l'attention de tous, laissant à penser qu'il est d'abord préoccupé de donner à réfléchir. C'est l'impression que peut donner l'intrigue complexe de *La Maréchale d'Ancre*. L'accusation de confondre drame et roman qu'elle vaut au dramaturge se justifie en outre par le long développement de certains caractères ou réflexions, en particulier dans des monologues qui interrompent l'action d'une façon que certains jugent inopportune. C'est le cas d'Alexandre Dumas, qui écrit à Vigny au lendemain de la première : « Deux monologues me paraissent trop longs – ou *tranchons* – me paraissent inutiles. »⁵⁸⁴ Il pointe alors le soliloque de Concini à la fin de la première scène de l'acte IV, quand il croit que sa femme le trompe avec Borgia : « tout le temps qu'il perd sans vengeance est du temps perdu »⁵⁸⁵, juge le camarade de l'auteur. La méditation du Maréchal sur la borne de Ravillac à la scène 11 de l'acte V pose un autre problème : « tout retard [...] irrite [le spectateur] et ici le monologue le fatigue »⁵⁸⁶. C'est aussi le sentiment de Sainte-Beuve, qui envoie ses compliments à Vigny le même jour :

Reste donc le monologue que je trouve trop long, d'une philosophie trop élevée dans un tel homme et dans un tel moment – surtout ceci paraît tel aux spectateurs dont l'intérêt est pour la maréchale, pour les enfants, pour Borgia, pour la Petite Italienne [...]. Il tient donc trop longtemps la scène seul, et ceci jette l'incertitude dans le public et interrompt l'émotion qui ne se trouve plus ensuite à la hauteur de la dernière et si grande scène.⁵⁸⁷

Ce sacrifice de l'intérêt dramatique à la philosophie est même une tendance marquée de Vigny au regard de Gustave Planche, qui écrit dans la *Revue des Deux Mondes* en 1832 :

comme il se plaît à ciseler la moindre de ses pensées jusqu'à ce qu'elle ait enfin accepté la forme qu'il lui veut, il lui arrive souvent de ralentir la marche de son action pour mener à bout une idée heureuse et nécessaire, mais qui ne voudrait pas être développée si longuement.⁵⁸⁸

La « Lettre sur le théâtre » que le dramaturge écrit à propos d'*Anthony* à la même époque confirme que tel est en effet son goût :

On a dit qu'*Anthony* parlait trop. Loin de trouver cela, je trouve qu'il ne parle pas assez, car toute la pièce est le développement de son caractère et de ses sentiments violents. [...] J'aurais voulu tout un roman pour cela, et un roman d'analyse⁵⁸⁹.

La note insérée à la scène 17 de l'acte II du *More de Venise* va dans le même sens :

Au dernier monologue d'Yago, j'ai substitué pour la scène cette sortie plus vive, et qui convient mieux peut-être au besoin d'action qu'éprouve toujours un parterre français. Cependant j'ai mal fait, et c'est un mauvais exemple. [...] Toutes les fois qu'un grand acteur

⁵⁸⁴ *Correspondance*, 2, p. 74 (26 juin 1831).

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁸⁸ Gustave Planche, « *Louis XI – Teresa* », *Revue des Deux Mondes*, 14 février 1832, p. 520.

⁵⁸⁹ « Lettre sur le théâtre », *op.cit.*, p. 1233.

croira que, dans le public qui l'écouterà, domineront les esprits patients, attentifs, qui savent suivre une forte combinaison, il fera bien de revenir à la première version.⁵⁹⁰

À l'inverse, l'écrivain referme *La Maréchale d'Ancre* sur une réplique des plus laconiques, avec le « Et nous ? »⁵⁹¹ de Picard. Pierre Flottes juge ce dernier mot « peu fait pour la scène »⁵⁹². Ce dépouillement n'est pourtant pas inintéressant : évitant que le rideau ne tombe juste après le paroxysme de l'horreur à la scène 14, il fait d'autant mieux ressentir la stérilité décevante d'un déchaînement de violence qui ne porte aucun fruit. Vigny fait ainsi s'éclipser le spectaculaire de façon pertinente, montrant qu'il refuse de le cultiver pour lui-même.

C) *QUITTE POUR LA PEUR* : RÉFLÉCHIR AU SALON

Pierre Flottes est sévère pour la deuxième pièce composée par Vigny : « Nous n'appellerons pas *Quitte pour la peur* une grande œuvre. »⁵⁹³ Certes, avec cette comédie en un acte, composée pour clore une soirée à l'Opéra⁵⁹⁴ et définie comme « proverbe » lors de sa parution dans la *Revue des Deux Mondes* le 1^{er} juin 1833, l'auteur pratique un genre mineur, mais il le renouvelle de façon tout à fait intéressante. Apparue au XVII^e siècle en France, le proverbe est à l'origine un divertissement de salon, joué par des acteurs amateurs libres d'improviser sur un canevas bref et simple. Dans la préface de son recueil de *Proverbes dramatiques* en 1773, Carmontelle en donne la définition suivante :

espèce de comédie que l'on fait en inventant un sujet, ou en se servant de quelques traits, de quelque historiette, etc. Le mot du proverbe doit être enveloppé dans l'action, de manière que si les spectateurs ne le devinent pas, il faut, lorsqu'on le leur dit, qu'ils s'écrient : ah ! c'est vrai, comme lorsqu'on leur dit le mot d'une énigme que l'on n'a pu trouver⁵⁹⁵.

Stéphane Pujol résume également :

Les proverbes de Carmontelle mettent en scène, sous forme de conversation, des incidents tirés de la vie quotidienne et peignent avec finesse les travers et les ridicules des vices de son temps.⁵⁹⁶

⁵⁹⁰ *Le More de Venise*, *op.cit.*, p. 465.

⁵⁹¹ *La Maréchale d'Ancre*, V, 13, p. 716.

⁵⁹² P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 76.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁹⁴ Voir la présentation de François Germain, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1472 : « En première partie, Jenny Colon chanta le premier acte du *Pré aux clercs*, et Mlle Duvernay dansa le deuxième acte de *La Sylphide*. Après l'entracte Mme Dorval joua le quatrième acte de *Phèdre* de Pradon, et Mlle Duchesnoy le quatrième acte de *Phèdre* de Racine. Le spectacle d'acheva par *Quitte pour la peur*. »

⁵⁹⁵ Carmontelle, *Proverbes dramatiques* [1773], « Lettre de l'auteur », Paris, Delongchamps, 1822, t. I, p. XCIV.

⁵⁹⁶ Stéphane Pujol, article « *Proverbes dramatiques* », in J.-P. de Beaumarchais et D. Couty (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, *op.cit.*

Ce genre peut aussi constituer « une récréation didactique qui aboutit à une réflexion morale. »⁵⁹⁷ Madame de Genlis l'exploite ainsi à des fins pédagogiques, comme en témoigne son *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*⁵⁹⁸ (1780-1781), de même que madame de Maintenon, qui destine aux demoiselles de Saint-Cyr quelques pièces seulement publiées en 1829⁵⁹⁹. Le succès de ces petites comédies est tel que les plus divertissantes sont représentées sur les théâtres des Boulevards au XVIII^e siècle. L'intérêt du public faiblit peu avant la Révolution mais Sylvain Ledda rappelle que « Carmontelle connaît bien des succès jusqu'à sa mort en 1806 et compose plus de deux cents proverbes dramatiques. »⁶⁰⁰ Sous la Restauration, on peut à nouveau parler d'une vogue de ce petit genre, qui tend à devenir une comédie plus élaborée, chez Scribe, et dont « Leclercq met en valeur l'intention satirique »⁶⁰¹, de façon néanmoins peu appuyée⁶⁰². C'est bien sûr Alfred de Musset qui va donner au proverbe dramatique ses lettres de noblesse dans les années 1830-1840, mais Vigny y contribue aussi en pionnier avec *Quitte pour la peur*, offrant selon Sylvain Ledda un « modèle d'élégance intellectuelle et de profondeur morale »⁶⁰³.

En présentant l'argument de la pièce, l'écrivain en souligne lui-même la signification riche et inattendue :

Lorsque cette petite comédie fut composée et représentée en 1833, les esprits sérieux et élevés virent sur-le-champ qu'une question bien grave était renfermée sous cette forme légère.⁶⁰⁴

Florence Naugrette remarque de même que l'intrigue peut sembler pauvre mais que

le thème traité rapproche cette "comédie" des préoccupations du drame moderne : la question de l'adultère des femmes et de la bâtardise y est traitée avec humour, mais non sans gravité.⁶⁰⁵

Les problèmes sociaux soulevés par l'auteur seront d'ailleurs au cœur des pièces à thèse de Dumas fils dans la seconde moitié du siècle. Vigny ne se limite cependant pas à un plaidoyer en faveur de l'égalité des sexes. On a déjà expliqué l'ambiguïté du dénouement laissant la duchesse « quitte pour la peur »⁶⁰⁶. On sait en outre que le dramaturge soulève bien d'autres questions qui lui tiennent à cœur : l'honneur, la déchristianisation de la société, les causes de la Révolution... C'est ainsi qu'il peut parler d'« exemple complet »⁶⁰⁷ en exposant l'argument de la pièce.

L'importance des sujets abordés infléchit bien sûr le ton de la comédie. La première scène s'ouvre ainsi sur une discussion sautillante autour des visites du Chevalier, entremêlée

⁵⁹⁷ S. Ledda, introduction à l'édition d'A. de Musset, *Il ne faut jurer de rien, On ne saurait penser à tout*, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2011, p. 15.

⁵⁹⁸ S. F. de Genlis, *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Paris, Libraires associés, 1780-1781.

⁵⁹⁹ Marquise de Maintenon, *Proverbes inédits*, Paris, J.-J. Blaise (1829).

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰¹ Hélène Lacas, article « proverbe », *Encyclopædia Universalis, op.cit.*

⁶⁰² Voir P. Berthier, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1986, p. 94.

⁶⁰³ S. Ledda, introduction à l'édition d'A. de Musset, *Il ne faut jurer de rien, On ne saurait penser à tout, op.cit.*, p. 13.

⁶⁰⁴ *Quitte pour la peur*, argument, p. 721.

⁶⁰⁵ F. Naugrette, *Le Théâtre romantique, op.cit.*, p. 235-236.

⁶⁰⁶ Voir chapitre 4, p. 230 sqq.

⁶⁰⁷ *Quitte pour la peur*, argument, p. 721.

de façon plaisante à la lecture inattentive des ouvrages de Florian et Bossuet, mais la duchesse en vient vite à déplorer : « Hélas ! dans quel temps vivons-nous ! »⁶⁰⁸ Elle développe ensuite des réflexions fondamentales sur les dysfonctionnements de son époque. Elle valorise d'ailleurs assez clairement la portée de la nouvelle tournure que prend la conversation quand elle commente une idée de Rosette en ces termes : « je crois que cela mènerait loin en politique, si l'on voulait y réfléchir. »⁶⁰⁹ La proposition hypothétique sonne comme une invitation à méditer sur les propos échangés. À la scène 8, le duc dénigre la trivialité dérisoire de l'« affaire de boudoir » qui constitue pourtant toute l'intrigue de la pièce, en l'opposant à la matinée « sérieuse »⁶¹⁰ qu'il vient de passer en compagnie de Louis XVI, Voltaire et Franklin. Mais ce faisant, il met en valeur les vastes perspectives qu'ouvre la pièce en dépit de sa légèreté, allant même jusqu'à évoquer la pente « rapide et sans fond »⁶¹¹ ne pouvant manquer de mener à une révolution. L'assombrissement du ton est remarquable, d'autant plus, peut-être, qu'il est passager. Vigny semble encore signaler le potentiel philosophique de son bref ouvrage dans l'avant-dernière scène, quand le Duc refuse d'engager une longue analyse mais esquisse une évolution passionnante de la société⁶¹². L'on voit ainsi que si les longs exposés d'idées n'ont pas lieu de se développer dans le cadre d'un proverbe, ils peuvent néanmoins s'y trouver en germe.

On pourrait en venir à se demander pourquoi l'auteur s'en tient à la forme modeste du proverbe. Outre le charme du genre, il convient alors de souligner la façon dont il s'accorde au sujet traité ici. Divertissement mondain, il interroge d'autant mieux les travers du milieu et de l'époque mis en scène qu'il leur emprunte le goût de la « plaisanterie »⁶¹³ à la fois insouciant et amère. Comme le fait en outre remarquer Sylvain Ledda à propos de Musset,

Écrire des proverbes, c'est se positionner intellectuellement et artistiquement dans le champ littéraire des années 1830-1840 ; c'est signaler son indépendance à l'égard du romantisme, en s'éloignant des « grands genres »⁶¹⁴.

Ce choix d'une forme quelque peu désuète est ainsi une façon de « prendre le contre-pied de la mode »⁶¹⁵, selon François Germain, de ne pas suivre complaisamment l'évolution des mentalités, précisément mise en cause par Vigny. Une fois encore, cette singularité dont on a pu faire grief à l'auteur⁶¹⁶ répond à une logique qu'il est bon de chercher à comprendre.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, scène 1, p. 725.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibid.*, scène 8, p. 734.

⁶¹¹ *Ibid.*

⁶¹² *Ibid.*, scène 12, p. 743-744.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 743.

⁶¹⁴ S. Ledda, introduction à l'édition d'A. de Musset, *Il ne faut jurer de rien, On ne saurait penser à tout*, *op.cit.*, p. 9.

⁶¹⁵ F. Germain, édition de *Chatterton et Quitte pour la peur*, *op.cit.*, p. 148.

⁶¹⁶ François Germain rapporte que la « représentation du 30 mai n'eut qu'un succès mitigé » (*ibid.*, p. 148-149).

D) CHATTERTON : « DRAME DE LA PENSÉE »

C'est sans doute avec *Chatterton* que Vigny prend le plus fortement ses distances vis-à-vis des effets de mode particulièrement massifs dans la production théâtrale de l'époque. Le « dépouillement classique »⁶¹⁷ de la pièce, relevé par la plupart des commentateurs, constitue en effet bien plus qu'une concession à la Comédie Française⁶¹⁸, où le drame fut créé le 12 février 1835 ; il témoigne d'un véritable projet philosophique.

1. UN BESOIN DE RENOUVEAU DRAMATIQUE

Marie-Christine Moreau justifie l'accusation de matérialisme souvent portée contre le drame romantique⁶¹⁹ en expliquant que dans les années 1830, « dans le théâtre de Hugo ou de Dumas (et plus encore dans le mélodrame) », se « déchaînaient » des « passions tumultueuses » et que de nombreuses pièces triomphaient en jouant sur « la richesse des décors ou des costumes, [...] sur la multiplicité des coups de théâtre dans une action au rythme échevelé »⁶²⁰. *La Tour de Nesle* d'Alexandre Dumas l'illustre à merveille : les orgies et les crimes de Marguerite de Bourgogne valent au drame, créé au théâtre de la Porte-Saint-Martin le 29 mai 1832, d'être représenté huit cents fois dans le siècle⁶²¹. Comme le rappelle plus précisément Sylvain Ledda, au moment où se joue *Chatterton*, le public peut également se délecter des « effets spectaculaires » et des « décors époustouflants »⁶²² de *La Juive*, opéra de Fromental Halévy sur un livret de Scribe créé à l'Académie royale de musique le 23 février, ainsi que des « impressions sépulcrales et sanguinaires »⁶²³ – selon l'expression de Jean-Marie Thomasseau – de *La Nonne sanglante*, drame d'Anicet Bourgeois et de Julien Mallian créé à la Porte-Saint-Martin le 17 février 1835. Sylvain Ledda affirme cependant :

les années 1834 et 1835 marquent un léger fléchissement dans la vogue macabre, perceptible notamment dans la lassitude (voire l'exaspération) exprimée par les critiques à l'égard des

⁶¹⁷ *Ibid.*, p.11.

⁶¹⁸ Voir G. Gengembre, in A. Viala (dir.), *Le Théâtre en France, op.cit.*, p. 341.

⁶¹⁹ Voir C. Millet, *Le Romantisme, op.cit.*, p. 151.

⁶²⁰ M.-C. Moreau, *Chatterton et le drame romantique, op.cit.*, p. 93-94.

⁶²¹ Alexandre Dumas, *La Tour de Nesle* [1832], *Drames romantiques*, éd. Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2002. Voir P. Berthier, *Le Théâtre au XIX^e siècle, op.cit.*, p. 48.

⁶²² S. Ledda, *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Champion, 2009, p. 94. Voir Eugène Scribe, *La Juive* [1835], Paris, Stock, 1935.

⁶²³ Jean-Marie Thomasseau, article « *La Nonne sanglante* », in J.-P. de Beaumarchais et D. Couty (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française, op.cit.* Voir Anicet Bourgeois et Julien Mallian, *La Nonne sanglante*, Paris, Dondey-Dupré, 1835.

spectacles sanglants ; cela correspond aussi, au moins partiellement, à une retombée générale du frénétisme dans le roman.⁶²⁴

Ainsi, dans ses *Lettres de Dupuis et Cotonet* en 1837, Musset moque la « haute littérature »⁶²⁵ que font triompher les romantiques au théâtre. Quant à Vigny, il note dès le 13 mai 1832 :

Les drames et surtout ceux de Hugo et de Dumas exagèrent si monstrueusement les défauts de caractère, de mœurs et de langage du temps et du pays, que l'on rit où ils veulent qu'on soit sérieux et que le public croit suivre leurs intentions en riant.⁶²⁶

C'est ainsi, comme l'explique Louis de Loménie, que

Chatterton a été une réaction puissante en faveur de l'idée qui se mourait étouffée sous ces drames gros de viols, d'adultères, d'incestes, de coups de poignards et de fantasmagorie scénique.⁶²⁷

Vigny explicite sa démarche dans le commentaire qu'il livre des « représentations du drame » :

le peuple le plus impatient a écouté les plus longs développements philosophiques et lyriques.

Essayons à l'avenir de tirer la scène du dédain où sa futilité l'ensevelirait infailliblement en peu de temps. Les hommes sérieux et les familles honorables qui s'en éloignent pourront revenir à cette tribune et à cette chaire, si l'on y trouve des pensées et des sentiments dignes de graves réflexions.⁶²⁸

Le dramaturge dit clairement son espoir d'avoir ouvert une nouvelle voie, celle d'un théâtre d'idées. Paul Bénichou commente :

Il croyait avec *Chatterton* avoir trouvé la formule d'un drame moderne, philosophico-moral par la pensée et populaire par le rayonnement : double caractère qui pouvait faire du théâtre l'organe par excellence de l'apostolat littéraire.⁶²⁹

De fait, on trouve bien des ingrédients d'un théâtre à thèse dans l'ouvrage, à commencer par une de ces « préfaces écrites comme des plaidoyers »⁶³⁰, accompagnant les pièces de Dumas fils quelques années plus tard. On a aussi déjà eu l'occasion⁶³¹ d'évoquer la façon dont l'intrigue progresse vers la démonstration d'une thèse (celle de l'impossibilité du poète à vivre dans la société telle qu'elle est), l'organisation significative des personnages en deux clans dont les valeurs s'opposent, ou encore les nombreux dialogues dans lesquels ils confrontent leurs conceptions du statut du poète ou de la justice sociale. Ce sont également quelques caractéristiques du théâtre philosophique de Diderot, telles que les résume Jean-Pierre Sarrazac, qui se retrouvent ainsi dans le drame de Vigny : « promotion des personnages principaux au statut de "penseurs" », « recours [...] à de fréquents soliloques », développement d'une « dialectique du "maître et de l'élève" », même si le Quaker ne parvient

⁶²⁴ S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, op.cit., p. 22-23.

⁶²⁵ A. de Musset, *Lettres de Dupuis et Cotonet* [1836-1837], *Œuvres*, Paris, Charpentier, 1837, p. 690.

⁶²⁶ *Journal*, p. 957.

⁶²⁷ L. de Loménie, « Alfred de Vigny », op.cit., p. 30.

⁶²⁸ *Chatterton*, « Sur les représentations du drame », p. 819.

⁶²⁹ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, op.cit., p. 1129.

⁶³⁰ F. Naugrette, in H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle*, op.cit., p. 278.

⁶³¹ Voir chapitres 3 et 4.

pas à instaurer une véritable « relation d'apprentissage »⁶³² avec Chatterton. *L'Avant-scène* du 15 février 1835 reproche en tout cas à Vigny des « vellétés sermonneuses poussées à l'excès »⁶³³. Patrick Berthier fait toutefois valoir que la création de *Chatterton* constitue une

date [...] aussi décisive que celle d'*Hernani*. Le drame romantique comme "force qui va", comme puissance, comme "désordre et génie" (sous-titre de *Kean* de Dumas) se voit supplanté [...] par une esthétique plus intimiste, plus éthique, moralisatrice, même, dans les pénibles sermons du Quaker, mais aussi vigoureusement satirique dans le portrait odieux de John Bell. [...] tout converge vers le débat de la conscience poétique aux prises avec l'injustice sociale.⁶³⁴

Mais c'est une ambition plus radicale encore qui s'exprime dans la préface de l'œuvre, quand l'auteur déclare :

Je crois surtout à l'avenir et au besoin universel de choses sérieuses ; maintenant que l'amusement des yeux par des surprises enfantines fait sourire tout le monde au milieu même de ses grandes aventures, c'est, ce me semble, le temps du DRAME DE LA PENSÉE.

Une idée qui est l'examen d'une blessure de l'âme devrait avoir dans sa forme l'unité la plus complète, la simplicité la plus sévère. S'il existait une intrigue moins compliquée que celle-ci, je la choisirais. L'action matérielle est assez peu de chose pourtant. [...] – Mais ici l'action morale est tout. [...]

J'ai voulu montrer l'homme spiritualiste étouffé par une société matérialiste, où le calculateur avare exploite sans pitié l'intelligence et le travail.⁶³⁵

André Jarry relève fort justement que l'écrivain semble suggérer une « complicité entre "complication" de l'action (dite "matérielle") et "société matérialiste" »⁶³⁶. Son renoncement aux grands effets cultivés jusqu'à l'outrance par ses confrères ne permet donc pas seulement à Vigny de développer sur scène des idées cruciales ; il manifeste en lui-même un parti-pris en faveur d'une spiritualité menacée. Georges Bonnefoy résume parfaitement : le dramaturge a « voulu inaugurer le drame spiritualiste, contre le matérialisme de son époque »⁶³⁷. Vigny annonce ainsi le théâtre « idéaliste » de George Sand, qui « s'en prend dans ses préfaces au "matérialisme" du théâtre moderne et aux spectateurs sans conscience, épris d'intrigues complexes, de coups de théâtre et de bons mots »⁶³⁸, et même le théâtre symboliste, également « en quête de spiritualité et d'idéal »⁶³⁹ à la fin du siècle. Une lettre du 10 mars 1839 à l'acteur anglais William-Charles Macready, rencontré à l'occasion de la création de *Richelieu*, drame d'Edward Bulwer Lytton, montre Vigny satisfait de l'exemple qu'il a donné avec *Chatterton* :

Le public de votre pays est comme le nôtre. Il aime trop l'action matérielle et il se refuse aux développements des caractères et des pensées. J'ai combattu ce mauvais penchant en France parce qu'il amènerait la perte de l'art et des beautés durables. Je vous conseille bien de ne pas faire trop de sacrifices à ce goût et d'aider les auteurs à lutter contre la hâte de

⁶³² Jean-Pierre Sarrazac, in J. de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, op.cit., p. 392.

⁶³³ Cité par S. Marchal, « Le poète, la presse et le pouvoir [...] », op.cit., p. 64.

⁶³⁴ P. Berthier, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, op.cit., p. 49.

⁶³⁵ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 758-759.

⁶³⁶ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 399.

⁶³⁷ G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 194.

⁶³⁸ O. Bara, in H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle*, op.cit., p. 316.

⁶³⁹ H. Laplace-Claverie, *ibid.*, p. 415.

courir à l'événement. J'ai remarqué que le Public sait bon gré à ceux qui l'ont forcé d'entendre ce qui lui répugnait d'abord.⁶⁴⁰

La réforme que Vigny impose au drame de l'époque ne se limite toutefois pas à faire « entendre » de longs « développements » psychologiques et philosophiques ; elle consiste en un véritable dépouillement, qui fait non seulement reculer l'importance de « l'événement » mais même celle de la parole.

2. UN « STATISME SPIRITUALISTE »⁶⁴¹

Consulter les premières esquisses du drame comme l'a fait André Jarry est à cet égard très éclairant. On constate en effet que Vigny s'est efforcé à la plus grande simplicité, réduisant à trois les cinq actes d'abord envisagés, optant pour un lieu unique après avoir imaginé des scènes de rue, diminuant le nombre de personnages. Le choix de ne plus faire paraître l'ouvrier Tobie sur scène, en particulier, épure considérablement l'œuvre. André Jarry explique :

Il devait avoir, à l'origine, un rôle très important. Il demandait l'aumône à Chatterton, qui lui donnait « peu de chose » [...]. Le croyant riche, il entra dans sa chambre « pour l'assassiner et le voler ». Le voyant dans la glace, Chatterton « le renverse et va le tuer ». L'homme crie : « Au nom de Kitty Bell, grâce ». Chatterton « lui donne l'argent qui lui restait pour vivre encore huit jours ». « La garde vient », « il le fait évader » ; il déclare qu'il n'a vu personne, qu'il a déclamé la scène « dans un accès de poésie ». On peut difficilement rêver plus mélodramatique...⁶⁴²

Mais même sans en connaître les textes préparatoires, la pièce frappe par la minceur de son intrigue, son refus obstiné de tout coup de théâtre. Dès le premier acte, le dénouement se laisse ainsi deviner. L'une des premières répliques de Chatterton, à la scène 5, consiste ainsi à répondre au Quaker qu'il compte vivre « le moins possible » et à manifester son intérêt pour « Mistress Bell »⁶⁴³. Le critique du *Rénovateur* a donc quelque lieu de protester : « il faut autre chose dans un drame que cette longue agonie d'un jeune poète résolu à mourir sur le front duquel chacun a pu lire le signe fatal dès la première scène. »⁶⁴⁴ Rappelons de surcroît que l'amour de Kitty Bell se pressent tout aussi rapidement et que les inquiétudes du Quaker laissent attendre une issue malheureuse. Auparavant, les quelques pistes faisant augurer une issue heureuse ne semblent donc suggérées que pour mieux décevoir : la petite somme d'argent que Kitty Bell dérobe à son mari n'amène aucun soulagement au poète ; le relatif mystère entretenu autour de l'identité de ce dernier, qui veut rester inconnu⁶⁴⁵, n'est finalement le prétexte d'une quelconque révélation ; la lettre envoyée par le poète au Lord-

⁶⁴⁰ *Correspondance*, 3, p. 432.

⁶⁴¹ P. Berthier, « L'Action dans *Chatterton* », in Michel Autrand (dir.), *Statisme et mouvement au théâtre*, Poitiers, La Licorne, 1995, p. 136.

⁶⁴² A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 400. Voir « Esquisses concernant *Chatterton* », op.cit., p. 838 sqq.

⁶⁴³ *Chatterton*, I, 5, p. 770.

⁶⁴⁴ Cité par S. Marchal, « Le poète, la presse et le pouvoir [...] », op.cit., p. 66.

⁶⁴⁵ Voir *Chatterton*, II, 1, p. 777, ou II, 6, p. 786.

Maire, quoiqu'évoquée à plusieurs reprises comme un sujet d'espoir⁶⁴⁶, ne conduit finalement qu'à un surcroît fatal de désespoir. Pourtant, quand Beckford intervient en personne à la scène 6 de l'acte III, son arrivée coïncide avec un tel afflux de personnages qu'on pourrait croire à un *deus ex machina* venant dénouer la pièce de la plus heureuse manière, à la façon de l'exempt du roi dans *Tartuffe*⁶⁴⁷. Malgré l'altercation qui suit, Chatterton croit encore à une bonne fortune au début de la scène 7 : « Il est bien étonnant que ma destinée change ainsi tout à coup. J'ai peine à m'y fier ; pourtant les apparences y sont. »⁶⁴⁸ L'ironie tragique de la réplique est particulièrement forte puisque juste ensuite, le poète découvre la proposition de devenir « premier valet de chambre »⁶⁴⁹, assortie à une coupure de journal l'accusant de plagiat, et se suicide. L'arrivée du maire constitue donc un faux coup de théâtre, déceptif, qui ne fait guère que précipiter la fin cruelle du héros, annoncée dès sa première apparition sur scène. De façon similaire, le retour des amis du poète à la scène 4 du dernier acte ne saurait apparaître comme un rebondissement puisqu'il n'apporte proprement rien de neuf. Lord Talbot révèle quantité d'éléments qu'il vient d'apprendre : les accusations et les dettes qui pèsent sur Chatterton, la promesse faite de vendre son corps à la science pour payer Skirner ; mais il ne s'agit pas de nouveaux événements. À la rigueur, cette scène aurait aussi bien pu constituer l'exposition du drame ; le personnage ne révèle rien qui ne soit déjà écrit. Présenter l'épisode en ces termes en fait toutefois comprendre l'intérêt : attribuer à la société qui maintient le poète dans l'opprobre le poids d'une fatalité scandaleuse. Outre qu'il marque un refus de cette société matérialiste, le minimalisme de l'action revêt donc une fonction argumentative plus précise : en créant un climat de tension résolu de la pire façon, l'attente d'un retournement qui ne se produit jamais persuade l'assemblée des spectateurs d'épargner aux poètes un mépris insupportable et mortel.

Les choix de Vigny ne sont toutefois guère appréciés par la critique. Gustave Planche les dénigre sans ménagement dans un article paru dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 février 1835. Pour le commentateur, une œuvre dramatique ne saurait en effet se passer de ce qui manque précisément dans *Chatterton* : l'action. S'il conçoit que « l'action réduite à elle-même n'est qu'un spectacle brutal », il considère aussi que « [l]e drame veut, avant tout, l'animation, la force, le mouvement, la virilité de la pensée. »⁶⁵⁰ Or, il ne trouve dans la pièce de Vigny que « [l]a paisible expansion, le déroulement harmonieux des sentiments les plus purs »⁶⁵¹. C'est qu'il résume l'œuvre aux discours de Chatterton, Kitty Bell et le Quaker :

Quel drame est possible à ces trois acteurs ? Avec le Génie, l'Innocence et la Sagesse, quelle tragédie peut se nouer ? Donnez au génie la mélancolique élégie, à l'innocence l'hymne pieuse, à la sagesse le verset biblique ; dans cet échange harmonieux de pensées élevées, de sentiments purs et célestes, trouverez-vous la trame d'un poème dramatique ? L'élégie, l'hymne et le verset répugnent également à l'action.⁶⁵²

Non sans audace, Planche en conclut à l'inadéquation générique de l'écriture de l'auteur : « je ne pense pas que M. de Vigny soit appelé, par la nature de ses inspirations, ni surtout par ses

⁶⁴⁶ *Ibid.*, I, 5, p. 771 ; II, 4, p. 788 ; II, 5, p. 791.

⁶⁴⁷ Molière, *Tartuffe*, *op.cit.*, V, 7, p. 188-189.

⁶⁴⁸ *Chatterton*, III, 7, p. 808.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 809.

⁶⁵⁰ G. Planche, « *Chatterton* », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} février 1835, p. 436 et 441.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 441-442.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 435.

habitudes de style, à écrire pour la scène »⁶⁵³. L'argumentation n'est pas inintéressante : « la philosophie libre et souveraine, régnant sans contrôle sur le monde des idées, ne s'adresse qu'aux lecteurs studieux, et ne doit pas espérer d'être écoutée au théâtre. »⁶⁵⁴ L'analyste perçoit bien que Vigny se sent avant tout porté à écrire pour être lu et médité ; il conduit ainsi à envisager, comme nous le faisons largement dans ce travail, l'unité fondamentale de la production vignyenne, par-delà sa diversité, en l'occurrence générique. Gustave Planche manque toutefois d'ouverture quand il conseille à l'écrivain de se réformer :

si M. de Vigny projette, comme j'ai tout lieu de le croire, la rénovation de la scène, il doit dire adieu pour longtemps aux habitudes solitaires et recueillies de son intelligence. Le théâtre, comme la tribune, est voué au tumulte et à l'agitation : celui qui craint le bruit doit renoncer au théâtre comme à la tribune.⁶⁵⁵

Il y a quelque chose d'étroit à envisager un renouveau littéraire tout en maintenant inchangée une conception des genres par ailleurs tout à fait discutable. Le critique ne laisse pas moins perplexe quand il imagine réunir le style des trois grands dramaturges romantiques de l'époque, sans se soucier de la cohérence propre à chacun :

Est-ce à dire qu'il n'y a pas aujourd'hui parmi nous un seul homme capable de régénérer la poésie dramatique ? Avec le drame physiologique et brutal de M. Dumas, avec le drame splendide et puéril de M. Hugo, avec le drame spiritualiste et inactif de M. de Vigny, n'est-il pas possible de composer idéalement l'ensemble complet du poète réservé aux triomphes et à la gloire de la scène ?⁶⁵⁶

Sainte-Beuve se montre plus à l'écoute du projet singulier de Vigny quand il réplique dans le même numéro : « À l'auteur de *Stello* la gloire d'avoir le premier tenté une réaction contre le drame frénétique et le drame à spectacle ! »⁶⁵⁷

La postérité semble néanmoins donner davantage raison à Gustave Planche. À l'occasion de la reprise de *Chatterton* à la Comédie Française par Pierre Fresnay en 1926, Émile Mas rappelle ainsi dans le *Petit Bleu* du 4 septembre

que c'est une pièce austère, presque dénuée d'intrigue, qui ne peut passer la rampe que si l'interprétation en est excellente, et si un public d'élite fait l'effort de suivre une pièce d'idées.⁶⁵⁸

La remarque rend compte avec justesse de l'exigence de l'écriture de Vigny. On ne trouve pas la même compréhension de son projet dans le journal *Libération* du 2 novembre 1947, suite à la mise en scène de Jean Debucourt, toujours à la Comédie Française :

Chatterton n'est pas vraiment une pièce – avec ce que le mot implique d'action et de vie. C'est l'affirmation parallèle de cinq personnages-symboles. [...] Encombré de discussions socialo-philosophiques *Chatterton* ne pouvait être qu'une œuvre ennuyeuse.⁶⁵⁹

On retrouve la logique de Gustave Planche, allant jusqu'à nier l'appartenance de l'œuvre au genre dramatique mais suggérant, au-delà de la condamnation, une certaine radicalité de l'originalité de Vigny.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 441.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 436.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 442.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ « Chronique de la quinzaine », *ibid.*, p. 469.

⁶⁵⁸ F. Bassan, *Alfred de Vigny et la Comédie-Française*, *op.cit.*, p. 103.

⁶⁵⁹ Cité par F. Bassan, *ibid.*, p. 116.

3. LE « DRAME DE L'INEFFABLE »

La singularité de *Chatterton* tient aussi, malgré les imposants monologues du héros à l'acte III⁶⁶⁰ et ses longues conversations avec le Quaker tout au long de la pièce, à l'usage que Vigny fait parallèlement du mutisme pour suggérer la vérité des cœurs, annonçant là encore, si modestement que ce soit, le théâtre symboliste. L'auteur souligne lui-même l'importance de ce ressort quand il évoque, en commentant les représentations du drame,

cet amour qui se devine toujours et ne se dit jamais ; cet amour de deux êtres si purs qu'ils n'oseront jamais se parler, ni rester seuls qu'au moment de la mort ; amour qui n'a pour expression que de timides regards, pour message qu'une Bible⁶⁶¹.

C'est bien sûr parce qu'il est interdit que l'amour des deux protagonistes reste silencieux. À la scène 4 de l'acte II, Kitty Bell confie clairement au Quaker qu'elle souffre de la réserve qu'elle conserve le plus souvent :

Ah ! mon ami... j'ai là quelque chose que je voudrais dire... Ah ! Si mon père vivait encore ! (Elle prend la main au Quaker.) Oui, il y a des moments où je voudrais être catholique, à cause de leur confession. Enfin ! ce n'est autre chose que la confiance ; mais la confiance divinisée... j'en aurais besoin !⁶⁶²

À la fin de cette même scène, Chatterton dénonce pour sa part des conventions qui s'imposent à lui : « Devant tout le monde je dois saluer et me taire. Quand je parle, c'est une hardiesse bien inconvenante, et dont je dois demander humblement pardon... »⁶⁶³ Il ressort de ces deux plaintes que les personnages démunis ne sont pas maîtres de s'exprimer – ou non – comme ils l'entendent. Dès le début de la pièce, on constate de même, à travers les interventions de John Bell, comment la société cherche à contrôler la parole des plus faibles. On entend ainsi l'industriel réduire au silence les ouvriers venus faire entendre leurs revendications : « Retirez-vous sans rien dire, parce que le premier qui parlera sera chassé »⁶⁶⁴. Il déclare même au Quaker qui proteste : « Vous parlez rarement, mais vous devriez ne parler jamais. »⁶⁶⁵ En revanche, dans la scène 6 de ce premier acte, il n'admet guère la résistance inaccoutumée que manifeste le mutisme de son épouse au sujet d'une somme manquante.

Remarquons aussi qu'il impose à toute la maisonnée, quand il renvoie vigoureusement ses employés, sa « *voix tonnante* », que Kitty compare à « un orage qui vient »⁶⁶⁶. De manière significative, les irruptions des Lords et du Maire, dans les deux actes suivants, se manifestent également de façon bruyante. À la fin de la première scène de l'acte II, l'arrivée des camarades du poète est ainsi annoncée par des « *Cris et coups de fouet d'une partie de chasse finie* »⁶⁶⁷. Le babil frivole des jeunes gens s'avère ensuite fort blessant pour les deux

⁶⁶⁰ Voir *Chatterton*, III, 1 et 7.

⁶⁶¹ *Ibid.*, « Sur les représentations du drame », p. 817.

⁶⁶² *Ibid.*, II, 4, p. 787.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 788.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, I, 2, p. 766.

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ *Ibid.*, I, 1, p. 765.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, II, 1, p. 779.

protagonistes qui aspirent au silence ; d'où le blâme du Quaker à l'encontre de Lord Talbot : « Jeune homme, depuis cinq minutes que tu es ici, tu n'as pas dit un mot qui ne fût de trop. »⁶⁶⁸ À l'acte III, le retour de cet encombrant ami est précédé du son d'un « *cor de chasse* »⁶⁶⁹, avant que le bruit d'un « *roulement sur le pavé* »⁶⁷⁰ ne prévienne de l'entrée de Beckford. La répétition de ces annonces sonores tend à associer les personnages représentant la société matérialiste à une sorte d'agitation bruyante, tandis que le silence semble davantage caractériser les héros capables d'élévation spirituelle, distingués par l'organisation de l'espace exposée précédemment⁶⁷¹.

À l'inverse de la brutalité du monde extérieur, les sentiments du poète et de son hôtesse s'expriment en effet sur un mode détourné, dans les interstices du discours ; parfois même de façon muette. Certaines contradictions dans les propos de Kitty Bell peuvent ainsi trahir son amour. Comment sinon expliquer que sa première réaction, quand John Bell croit savoir que son hôte est « un homme distingué » et riche, à la scène 2 de l'acte I, soit de s'exclamer : « Hélas ! il n'est donc plus malheureux ? – J'en suis bien aise. »⁶⁷²? L'interjection qui ouvre la réplique laisse deviner un certain dépit à l'idée que le poète ait pu dissimuler sa véritable situation et ne nécessite finalement pas d'être aidé. Les sentiments de Chatterton surgissent davantage à travers ce que l'on pourrait appeler des décrochages du discours. Dans la première scène de l'acte II, c'est en effet très subitement qu'il demande au Quaker : « Croyez-vous que mistress Bell soit très pieuse ? Il me semble lui avoir vu une Bible dans les mains. »⁶⁷³ La brusquerie de la réponse – mensongère – du Quaker et l'aparté qui suit permettent de comprendre la transgression sous-jacente à la remarque du poète :

LE QUAKER, *brusquement* : Je n'ai point vu cela. C'est une femme qui aime ses devoirs et qui craint Dieu. Mais je n'ai point vu qu'elle eût aucun livre dans les mains. (*À part.*) Où va-t-il se prendre ! à quoi ose-t-il penser ?⁶⁷⁴

L'inquiétude du religieux est d'autant plus justifiée que la Bible qui circule entre les mains des personnages tout au long de la pièce symbolise, on le sait⁶⁷⁵, l'amour que se portent malgré eux Chatterton et Kitty Bell. Cette dernière le révèle assez à travers la question qu'elle laisse sans réponse à la fin de l'acte I : « Pourquoi, lorsque j'ai touché la main de mon mari, me suis-je reproché d'avoir gardé ce livre ? »⁶⁷⁶ De façon similaire, c'est en taisant ses sentiments pour le poète que la jeune femme les dévoile au Quaker à la scène 4 de l'acte II : « Oh ! mon Dieu ! moi, le tuer ! – moi qui voudrais... »⁶⁷⁷, dit-elle sans achever sa phrase. À la fin de l'acte, c'est en s'enfuyant pour chercher le silence⁶⁷⁸ qu'elle manifeste cette fois sa proximité avec Chatterton, coutumier de ce genre de sortie précipitée.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, II, 2, p. 782.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, III, 3, p. 800.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, III, 5, p. 804.

⁶⁷¹ Voir chapitre 3, p. 179 *sqq.*

⁶⁷² *Chatterton*, II, 2, p. 779.

⁶⁷³ *Ibid.*, II, 1, p. 778.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ Voir chapitre 4, p. 261.

⁶⁷⁶ *Chatterton*, I, 6, p. 776-777.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, II, 4, p. 787.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, II, 5, p. 791.

La subtilité de l'écriture du drame n'invite pas seulement à entendre l'amour inavouable des deux protagonistes dans leurs non-dits ; elle ménage aussi une évolution des modalités de leur communication. Au début de la pièce, Kitty Bell souligne ainsi n'avoir « même pas parlé une fois » à son mystérieux hôte « depuis trois mois qu'il loge »⁶⁷⁹ chez elle. Les deux personnages ne se trouvent du reste jamais en présence l'un de l'autre avant le deuxième acte. Pour autant, ils ne s'y adressent toujours pas directement la parole. À la scène 2, l'invitation de John Bell à prendre le thé est d'abord confiée à Kitty Bell, qui la transmet au Quaker, avant de parvenir à Chatterton. La réponse du poète se trouve elle aussi dupliquée :

CHATTERTON, *au Quaker* : Je suis forcé de me retirer chez moi.

LE QUAKER, *à Kitty* : Il est forcé de se retirer chez lui.

KITTY BELL, *à John Bell* : Monsieur est forcé de se retirer chez lui.⁶⁸⁰

Le dialogue revêt d'évidence un aspect grotesque, qui peut dénoncer les convenances empesées entravant les rapports humains tout en ménageant, pour le spectateur, un moment de détente déceptif, faisant ressortir d'autant plus cruellement l'absence d'embellie finale. Dans la suite de l'acte II, c'est davantage la délicatesse touchante des protagonistes que manifestent les complexités de la médiation et de la distance. Au début de la scène 4, on remarque le tact du Quaker, qui n'associe pas explicitement Kitty Bell et Chatterton, alors qu'il s'adresse aux deux à la fois :

LE QUAKER, *à Kitty Bell* : (*Il prend la main gauche de Chatterton et met sa main sur le cœur de ce jeune homme.*) Les cœurs jeunes, simples et primitifs ne savent pas encore étouffer les vives indignations que donne la vue des hommes.⁶⁸¹

Dans cette même scène, il faut de plus attendre un certain temps avant que Chatterton ne réponde directement aux propos que Kitty Bell lui adresse à la troisième personne :

KITTY BELL : Je sais bien que monsieur Chatterton ne les attendait pas ici.

CHATTERTON, *avec embarras et douleur* : La présence d'un ennemi mortel ne m'eût pas fait tant de mal ; croyez-le bien, madame.⁶⁸²

Mais ce n'est que dans la scène 8 de l'acte III, l'avant-dernière du drame, que les deux héros dialoguent véritablement, seul à seul. Encore Kitty Bell dit-elle d'abord en aparté : « Je n'oserai jamais lui parler ! »⁶⁸³ Seul l'état du poète, qui vient de boire sa fiole d'opium, libère enfin la parole, conduit pathétiquement les cœurs à des aveux tardifs. C'est là une formidable trouvaille du dramaturge, que ne prévoyaient pas les esquisses préparatoires, dans lesquelles les deux personnages discutaient déjà en tête à tête à l'acte II⁶⁸⁴. Dans l'œuvre achevée, retarder le moment de cet échange et retenir la parole des amoureux ménage un final d'une extrême intensité émotionnelle.

Celle-ci atteint son acmé dans la dernière scène, où Kitty Bell tombe dans l'escalier en voyant Chatterton mourir dans sa chambre, ce que Marie Dorval joua à la perfection et avec

⁶⁷⁹ *Ibid.*, I, 1, p. 764.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, II, 2, p. 780.

⁶⁸¹ *Ibid.*, II, 4, p. 784.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 785.

⁶⁸³ *Ibid.*, III, 8, p. 810.

⁶⁸⁴ Voir « Esquisses concernant *Chatterton* », *op.cit.*, p. 851-853.

un succès considérable⁶⁸⁵. Barry V. Daniels note que l'on peut suivre l'action des deux dernières scènes sans un mot de dialogue et que cela est particulièrement remarquable dans la tradition du théâtre français, où le langage a une si grande importance⁶⁸⁶. Pierre-Louis Rey écrit également : « Poète du silence, Vigny est allé aussi loin que possible, pour son époque, dans la voie d'un art paradoxal : le drame de l'ineffable. »⁶⁸⁷ Plus précisément, Sylvain Ledda met en évidence que le « dernier tableau » du drame, montrant Kitty Bell morte dans les bras du Quaker en prière, « donne à voir une sorte de *pietà* »⁶⁸⁸. Il explique :

Grâce à ce dénouement, Vigny offre au théâtre romantique la dimension mystique que la critique lui reproche d'avoir dédaignée. Et cette représentation de la mort apporte une réponse magistrale au "matérialisme" dont on accuse le drame de 1830.⁶⁸⁹

C'est ce que confirme en partie la critique de l'époque, quand elle n'accuse pas le suicide du poète d'immoralité. Le *Charivari* du 14 février 1835 célèbre ainsi « une soirée bien édifiante, une sainte jubilation, un concert spirituel »⁶⁹⁰. Ajoutons que le recours à la pantomime et la composition finale d'un tableau rappellent à nouveau le théâtre philosophique de Diderot tel que les *Entretiens sur Le Fils naturel* en précisent le projet en opposant deux esthétiques :

Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau.⁶⁹¹

Dans ses commentaires « [s]ur les représentations du drame », Vigny reprend ce vocabulaire : il se félicite d'avoir donné à son drame « l'aspect sévère et simple d'un tableau flamand »⁶⁹². C'est un peu exagérer le dépouillement de la pièce dont on redira que le tableau final, succédant à un coup de théâtre, participe d'une esthétique du clou⁶⁹³. Mais il n'en demeure pas moins que le statisme de l'intrigue et le mutisme des amoureux justifie la caractérisation que Vigny fait de son œuvre. Les indications de jeu inscrites par l'auteur sur un exemplaire de la pièce destiné à Marie Dorval montrent de surcroît un « refus du spectaculaire outré et du pathétique larmoyant »⁶⁹⁴. De même que le dramaturge demande à un ami de Rouen, avant que la pièce ne parte en tournée, « que la mise en scène soit simple et poétique »⁶⁹⁵, il recommande à son actrice : « méfie-toi de tes larmes »⁶⁹⁶ et l'engage tout particulièrement à modérer son jeu dans le dénouement, confirmant son refus d'un spectacle débridé et gratuit, en particulier dans ce « drame de la pensée ».

⁶⁸⁵ Chatterton, III, 9, p. 814. François Germain explique en note : « Ce jeu de scène n'est pas indiqué dans *Stello*. Dans le drame lui-même, Vigny avait d'abord écrit *redescend* et non *glisse* dans son manuscrit. Il est probable dans ces conditions que le jeu de scène a été inventé par Mme Dorval. » (note 1 à la page 814, p. 1506). Voir aussi notre chapitre 7, p. 525.

⁶⁸⁶ B. V. Daniels, « An exemplary French romantic production: Alfred de Vigny's *Chatterton* », *Theatre survey*, mai 1975, p. 65-88.

⁶⁸⁷ P.-L. Rey, édition de *Chatterton*, *op.cit.*, p. 13.

⁶⁸⁸ S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, *op.cit.*, p. 92. Voir *Chatterton*, III, 9, p. 814-815.

⁶⁸⁹ S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, *op.cit.*, p. 92.

⁶⁹⁰ Cité par S. Marchal, « Le poète, la presse et le pouvoir [...] », *op.cit.*, p. 69.

⁶⁹¹ D. Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel* [1757], éd. J. Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 2005, p. 79.

⁶⁹² *Chatterton*, « Sur les représentations du drame », p. 818.

⁶⁹³ Voir chapitre 7, p. 525.

⁶⁹⁴ S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, *op.cit.*, p. 93.

⁶⁹⁵ *Correspondance*, 2, p. 399 (4 mars 1835).

⁶⁹⁶ Cité par F. Bassan, *Alfred de Vigny et la Comédie-Française*, *op.cit.*, p. 155.

IV/ ROMAN

À l'opposé de l'agitation généralement attachée au théâtre, le roman est pour Vigny⁶⁹⁷ un genre de la lecture silencieuse et solitaire. C'est notamment pourquoi il se distingue de la poésie narrative, malgré une parenté soulignée par Paul Bénichou à propos des nouvelles « à moralité » de *Stello* : « Ce type de narration est familier à Vigny, en vers et en prose ; il raconte pour enseigner : c'est depuis le début la formule de sa littérature. »⁶⁹⁸ Rappelons néanmoins que l'écrivain envisage la poésie versifiée comme un genre de l'oralité et de la synthèse, à savoir de la concentration, indépendamment de la longueur des morceaux composés, tandis qu'il associe la prose à l'analyse, c'est-à-dire au développement de la réflexion. Ces caractéristiques générales ne privent toutefois pas les récits en prose d'un fort potentiel didactique. En témoignent les travaux de Susan Suleiman, expliquant que « le lecteur d'un roman à thèse occupe, par rapport à celui qui écrit, une position analogue à celle du public vis-à-vis d'un orateur, d'un professeur ou d'un prédicateur » et qu'il « est censé accomplir une évolution idéologique, qui à la limite peut être une conversion. »⁶⁹⁹ Mais le roman est également le genre de la complexité et de la liberté, dont on peut interrompre, ralentir ou accélérer la lecture à sa guise. Pour l'auteur aussi, il se caractérise par sa souplesse : Vigny note ainsi en 1838 que « [l]e papier souffre tout. »⁷⁰⁰ De fait, l'écrivain a tenté de nombreuses expérimentations dans le domaine romanesque, toujours dans le souci de développer une pensée riche tout en favorisant la réflexion du public.

A) RÉCITS ET IDÉES

Le roman a été longtemps dénigré. Diderot le résume parfaitement dans son *Éloge de Richardson*, en 1761 : « Par un roman, on a entendu jusqu'à ce jour un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. »⁷⁰¹ Cette définition méprisante rend compte des principaux griefs habituellement formulés contre le genre, alors même que, multiforme, il peut sembler irréductible à une caractérisation unique et que, loin d'être futile, il est volontiers porteur d'idées dont les auteurs ont souvent souligné la valeur morale, en réponse à d'incessantes critiques. Quoique les questions morales le préoccupent, Vigny ne se place pas dans cette perspective étroitement chrétienne et développe davantage, dans son œuvre romanesque, des réflexions sur l'histoire, la politique, la société ou

⁶⁹⁷ Vigny ne fait ainsi que prendre acte de la spécificité du genre, « dès son origine conçu comme un texte à lire », ainsi que le rappelle Alain Vaillant (*L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, « U », 2010, p. 254).

⁶⁹⁸ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1114.

⁶⁹⁹ S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, *op.cit.*, p. 37 et 176.

⁷⁰⁰ *Journal*, p. 1109.

⁷⁰¹ D. Diderot, *Éloge de Richardson* [1761], *Contes et romans*, éd. Michel Delon (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 897.

encore la religion. Ce faisant, il n'en illustre pas moins la capacité du genre à exprimer les idées les plus profondes.

1. « LE GENRE DE CE QUI EST SANS GENRE »⁷⁰²

Dans l'étude que nous venons de citer, Susan Suleiman étudie précisément le roman à thèse, qu'elle définit comme

un roman « réaliste » (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse.⁷⁰³

Elle signale toutefois que la catégorie du récit didactique est plus large, incluant notamment l'allégorie, le conte philosophique, la fable, la parabole⁷⁰⁴. Pour rendre compte de ce vaste ensemble, nous avons néanmoins conservé le terme de *roman*, du fait d'une complexité typologique que décrit très bien Henri Coulet :

Le genre romanesque est divisé ordinairement en espèces, *roman* proprement dit, *conte*, *nouvelle*, *histoire*. En fait, ces distinctions n'ont rien d'absolu, leur nature a varié avec les époques. Pour nous, le *roman* étant la grande œuvre, susceptible de toutes sortes d'interprétations, les autres espèces sont des récits en général plus courts ; le *conte*, plus nettement oral, présente un sens que le conteur souligne, et est souvent symbolique ou édifiant ; la *nouvelle* est le récit d'un événement présenté comme vrai et récent, et limité à lui-même ; l'*histoire* est un récit parfois assez long où apparaît l'enchaînement secret, surprenant, inéluctable des faits dans une existence, par la volonté des hommes ou par la force des choses. Mais Voltaire appelait *romans* ou *histoires* ce que nos contemporains appelleraient plutôt des *contes* [...] ; une *histoire* a pu être un récit historique, long ou court, mais aussi une « histoire galante » ou une « histoire tragique » (nous dirions : une nouvelle), ou une histoire romanesque [...], ou un récit intercalé dans un roman [...] ; le mot *nouvelle* n'a pas toujours gardé le sens qu'il avait reçu au XV^e siècle, de court récit d'une aventure récente, colportée par les contemporains, et qu'on veut être le premier à raconter à ceux qui l'ignorent ; [...] au XVII^e, elle est un petit roman ; au XVIII^e, elle est généralement un récit court, quels qu'en soient le ton et le sujet. Il vaut beaucoup mieux voir sous tous ces noms [...] diverses formes qu'a prises le genre romanesque⁷⁰⁵.

Cette souplesse tient en bonne part à l'absence de modèle antique de ce genre, qu'Éric Bordas présente comme un « support particulièrement malléable et disponible, du fait de sa jeunesse théorique et surtout de son polymorphisme énonciatif, de sa poétique incertaine »⁷⁰⁶. On le sent, ces caractéristiques peuvent faire la force du roman, ouvert à toutes les expérimentations.

⁷⁰² Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 29.

⁷⁰³ S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, op.cit., p. 14.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁰⁵ Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution* [1967], Paris, Armand Colin, 2009, p. 12.

⁷⁰⁶ Éric Bordas, « Romanesque et énonciation "philosophique" dans le récit », in G. Séginger (dir.), *Littérature et philosophie mêlées*, op.cit., p. 58.

2. LA TRADITION DE L'EXEMPLARITÉ

Si les narrations en prose ne peuvent se réclamer d'ancêtres et de fondements théoriques illustres, il existe tout de même une solide tradition de récits exemplaires. Précisons tout de suite avec Vincent Jouve que la notion d'exemplarité recouvre une double logique. Elle peut signifier que le récit est un « facteur de connaissance », qu'il « donne à voir une réalité typique, emblématique, épurée, bref, un cas si représentatif qu'il résume tous les autres »⁷⁰⁷. Elle renvoie aussi à une fonction « pragmatique » du cas exposé, dans la mesure où celui-ci peut servir d'exemple ou de contre-exemple à imiter ou à fuir⁷⁰⁸.

Susan Suleiman fait remonter cette pratique à la *Rhétorique* d'Aristote, recommandant à l'orateur d'illustrer son propos d'exemples réels, issus de l'histoire comme de la mythologie, ou fictifs, inventés pour l'occasion⁷⁰⁹. Au Moyen Âge, les prédicateurs font grand usage de ce genre de « récit bref, destiné à l'édification, qui prétend relater un petit événement vécu par son auteur ou qui a été rapporté par ce dernier, et dont l'auditoire est invité à tirer la leçon »⁷¹⁰ ; en témoignent les recueils d'*exempla* publiés alors. À la même époque, fleurissent « [*v*]ies de saints, légendes pieuses, paraboles, [...] contes dévots, évangiles authentiques ou apocryphes »⁷¹¹. Le genre narratif – de même que le théâtre et la poésie, à vrai dire – s'est ensuite laïcisé. Alexandre Gefen retrace de surcroît une « lente émancipation de la fiction du modèle de la *narratio judiciaire* en direction d'un modèle représentatif émancipé de l'exigence d'exemplarité immédiate et maîtrisée », jusqu'à un « refus moderne de l'exemplarité »⁷¹².

Au XIX^e siècle, il note tout de même une « pensée romantique des rapports entre le général et le particulier, toujours en quête de mythographie », ainsi que la « volonté de scientifier les comportements humains des romanciers réalistes »⁷¹³. Jacques Noiray montre que cette tendance à l'enseignement par le récit ressort de plus en plus fortement des préfaces dans lesquelles les romanciers affichent alors leurs ambitions :

Au début, de Chateaubriand à Senancour, de Mme de Staël à Benjamin Constant et à Stendhal encore, on assiste à l'émergence d'un roman romantique du moi, de la passion, de l'expression naturelle du sentiment. Après 1820, sous l'influence de Walter Scott, le romancier se fait sociologue [...]. [L]e roman romantique, celui de George Sand et de Victor Hugo, s'intéresse aux problèmes sociaux, se découvre une vocation humanitaire et cherche à développer pour un public plus populaire une littérature de la pitié et de la simplicité. Après 1850, avec les Goncourt, avec Zola surtout, le roman se coupe de ses prolongements idéalistes pour se centrer sur une peinture du réel qui cherche la vérité, par l'accumulation

⁷⁰⁷ V. Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », in Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcœur et Marielle Macé (dir.), *Littérature & exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2007, p. 239.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 240.

⁷⁰⁹ Aristote, *Rhétorique*, livre II, chapitre 20, cité par S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, *op.cit.*, p. 38.

⁷¹⁰ Dominique Boutet, article « exemplum », in M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, *op.cit.*

⁷¹¹ H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op.cit.*, p. 55.

⁷¹² A. Gefen, « L'Adieu aux exemples : sérendipité et inexemplarité de la littérature moderne », in E. Bouju, A. Gefen, G. Hautcœur et M. Macé (dir.), *Littérature & exemplarité*, *op.cit.*, p. 256 et 259.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 258 et 257.

des détails et des documents [...]. Après 1880 enfin, avec Bourget et Barrès, le romancier abandonne l'expérimentation naturaliste pour traiter de grands thèmes psychosociologiques [...] se concentrer sur des questions [...], selon le mot de Barrès, d'« idéologie ».⁷¹⁴

Jacques Noiray met ainsi au jour une

longue évolution [...] jusqu'à une sorte de sérieux dogmatique et didactique, venu de la certitude peu à peu développée chez l'écrivain d'une responsabilité à assumer, d'une thèse à défendre, d'un magistère à exercer.⁷¹⁵

Mais pour Alexandre Gefen,

S'y oppose pourtant fortement le sentiment de l'obscurité des mécanismes intérieurs et de la contradiction inéluctable entre l'individu et le corps social, qui conduit à une vision du héros exemplaire comme celui qui échoue et ne saurait voir son destin généralisé et répété⁷¹⁶.

Il conclut donc à un « évidement »⁷¹⁷ de l'exemplarité de plus en plus marqué à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, où l'on voit tout de même que cette dimension reste fort présente.

3. VARIÉTÉ DES RÉCITS D'IDÉES

Il faut dire qu'elle offre bien des facettes, dont témoigne toute la variété de réalisations qu'elle a connues au fil des siècles, sans que celles-ci résument la façon qu'ont les œuvres romanesques d'enseigner ou de prêter à réfléchir. De cette diversité, se dégagent tout de même de grandes tendances, comme celle de regrouper plusieurs récits autour d'un sujet commun. C'est ce que fait l'anonyme qui rédige les *Quinze joies de mariage* au tournant des XIV^e et XV^e siècles : Henri Coulet explique qu'il passe en revue quinze situations montrant que le mariage fait le malheur des hommes⁷¹⁸. De la même façon, en 1457, Antoine de La Sale compose le *Réconfort de Madame de Fresne* pour consoler cette dernière de la mort de son nouveau-né : il lui « propose l'exemple de deux mères qui ont courageusement supporté le mort de leur fils »⁷¹⁹. À chaque fois, la narration se place clairement au service d'une thèse. En revanche, le dispositif de *L'Heptaméron*, que Marguerite de Navarre laisse inachevé à sa mort, en 1549, n'est pas proprement didactique ; il consiste davantage en une « enquête collective sur les problèmes moraux »⁷²⁰. Défenseurs des femmes et antiféministes alternent

⁷¹⁴ Jacques Noiray, *Préfaces des romans français du XIX^e siècle*, Librairie générale française, « Le Livre de poche classique », 2007, p. 16-17.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁷¹⁶ A. Gefen, « L'Adieu aux exemples [...] », *op.cit.*, p. 258.

⁷¹⁷ *Ibid.*

⁷¹⁸ H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op.cit.*, p. 80-82. Voir *Les .XV. joies de mariage* [XIV^e-XV^e siècle], éd. Jean Rychner, Genève, Droz, 1999.

⁷¹⁹ H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op.cit.*, p. 89. Voir Antoine de La Sale, *Le Réconfort de Madame de Fresne* [XV^e siècle], éd. I. Hill, Université d'Exeter, 1979.

⁷²⁰ H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op.cit.*, p. 117. Voir Marguerite de Navarre, *L'Heptaméron* (1559), éd. Gisèle Mathieu-Castellani, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de Poche », 1999.

pour raconter des histoires propres à « étudier l'homme et [...] formuler leur éthique personnelle »⁷²¹. De plus,

Chaque nouvelle est suivie d'un dialogue construit toujours sur le même plan : le narrateur tire la leçon du récit qu'il vient de faire ; les devisants la discutent, posent des questions, disent leur opinion ; la parole passe ensuite à un autre narrateur qui, avant de commencer, indique « l'intention de (son) histoire »⁷²².

Le récit devient ainsi clairement le support d'une réflexion qui ne se contente pas d'en résumer le sens mais qui le discute, sans même l'épuiser. Henri Coulet rapporte que dans ce sillage, chez d'autres auteurs de la seconde moitié du XVI^e siècle, le « *commentaire dialogué* s'est développé au détriment du récit, devenu simple ornement ou illustration des devis. »⁷²³

Les écrivains ne renoncent pourtant pas à instruire par le récit. Les auteurs d'histoires tragiques, tels François de Rosset ou Jean-Pierre Camus, au début du XVII^e siècle, se donnent même pour but d'édifier par le récit de faits terrifiants, d'inspirer l'horreur du vice et la crainte de la justice divine⁷²⁴. En 1761, les *Contes moraux* de Marmontel constituent un enseignement plus fade : Alain Niderst relève une « intarissable accumulation de platitudes bourgeoises » dans ces « histoires qui illustrent des vérités simples [...] de la vie quotidienne »⁷²⁵. C'est bien plutôt Barbey d'Aurevilly qui renoue avec les histoires tragiques dans *Les Diaboliques* qu'il publie en 1874 : les situations extrêmes qu'il imagine ne se réduisent pas à un statut d'*exemplum* mais visent à « procurer au lecteur qu'[elles font] frissonner une expérience du mystère »⁷²⁶. Barbey est admirateur de Chateaubriand, qui insère *René* et *Atala* dans le *Génie du christianisme* en 1802, de façon à illustrer le vague des passions minant une société déchristianisée, puis la nécessité de faire triompher la religion sur la vie sauvage. Tout en développant des esthétiques radicalement différentes, plusieurs auteurs du XIX^e siècle semblent ainsi penser que « le roman d'aujourd'hui devrait remplacer la parabole et l'apologue des temps naïfs »⁷²⁷, comme l'écrit George Sand dans *La Mare au diable* en 1846, avant que Bourget ou Barrès n'élaborent de véritables romans à thèse, tels que les étudie Susan Suleiman.

Au-delà de cette ambition de démonstration ou de persuasion, certains romanciers prétendent éduquer leur lecteur de façon plus complète. Citons simplement *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon, roman didactique dont la postérité fut considérable au XVIII^e siècle. Henri Coulet en résume le projet de la sorte :

⁷²¹ H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op.cit.*, p. 117.

⁷²² *Ibid.*

⁷²³ *Ibid.*, p. 124.

⁷²⁴ Voir les nouvelles reprises dans *Nouvelles du XVII^e siècle* (éd. Jean Lafond et Raymond Picard (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997) parmi François de Rosset, *Histoires tragiques* [1619] et Jean-Pierre Camus, *Les Occurrences remarquables* [1628] et *L'Amphithéâtre sanglant* [1630].

⁷²⁵ Alain Niderst, article « *Contes moraux* », in J.-P. de Beaumarchais et D. Couty (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, *op.cit.* Voir J.-F. Marmontel, *Contes moraux* [1761], *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Verdière, 1818.

⁷²⁶ G. Séginger, préface, in É. Roy-Reverzy et G. Séginger (dir.), *Éthique et littérature*, *op.cit.*, p. 6-7. Voir Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques* [1874], éd. Jean Decottignies, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1985.

⁷²⁷ George Sand, *La Mare au diable* [1846], chapitre I, « L'auteur au lecteur », éd. Léon Cellier, Paris, Gallimard, « Folio », 1973, p. 33.

Fénelon a voulu présenter au duc de Bourgogne, pour l'instruction duquel le livre est écrit, un tableau du monde à l'époque d'Homère et un arrangement de quelques légendes antiques ; à un niveau plus élevé, il a voulu lui faire aimer et cultiver la sagesse, la modération, la justice, la résistance à l'entraînement des passions, les vertus individuelles et les vertus politiques, lui montrer quelle doit être la conduite d'un roi dans la guerre et dans la paix ; à un niveau plus élevé encore, il a voulu lui faire entendre, dans la mesure où une fable profane le permettait, quel bonheur une âme pouvait attendre de Dieu et comment elle devait se préparer à la grâce.⁷²⁸

C'est plutôt à diffuser des idées nouvelles, remettre en cause des préjugés et soulever maintes questions cruciales que s'attachent les auteurs de récits philosophiques. On pense bien sûr à Voltaire qui, dans ses contes, dénonce toutes formes d'intolérance et d'injustice en même temps qu'il s'interroge sur la destinée (c'est le sous-titre de *Zadig*), la place de la terre et de l'homme dans l'univers (dans *Micromégas*), ou l'optimisme (avec *Candide*)⁷²⁹. Cette ambition philosophique ne se perd pas au XIX^e siècle. Balzac, pour n'évoquer que lui, prévoit en 1845 de regrouper des études philosophiques dans une deuxième partie de la *Comédie humaine* dont il prépare alors l'édition complète. Y prend place *La Peau de chagrin*, d'abord publié en 1831, qui recourt au fantastique pour interroger de façon poignante les limites de l'existence et les rapports entre pouvoir et vouloir, tout en peignant la société de l'époque.

Car Balzac prétend aussi, comme il le proclame dans l'avant-propos de *La Comédie humaine* en des formules restées célèbres, devenir le « secrétaire » de la société française, « faire concurrence à l'État-Civil » et donner « une grande image du présent »⁷³⁰. Si ardentes qu'elles semblent, ces déclarations n'en révèlent pas moins une richesse fondamentale du roman, qui offre volontiers une peinture lumineuse de la société ou du cœur humain, même en construisant un « monde idéal » : par ce truchement, estime François Mauriac, « les hommes vivants voient plus clair dans leur propre cœur et peuvent se témoigner les uns aux autres plus de compréhension et plus de pitié. »⁷³¹

4. ATOUTS DES ŒUVRES ROMANESQUES POUR DONNER À PENSER

Il n'est pas rare que les romanciers mettent ainsi en évidence l'utilité de leur art. Dans l'avis au lecteur précédant *Manon Lescaut*, en 1731, Prévost reprend ainsi le principe horatien d'« instruire en [...] amusant »⁷³². Vigny souscrit sans doute davantage à l'approche de madame de Staël qui, plutôt que d'envisager classiquement le roman comme un simple

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 277.

⁷²⁹ Voltaire, *Romans et contes*, *op.cit.*

⁷³⁰ H. de Balzac, avant-propos de *La Comédie humaine*, *op.cit.*, p. 7 et 6.

⁷³¹ François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages* [1933], *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. II, éd. Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979, p. 860.

⁷³² Abbé Prévost, *Manon Lescaut* [1731], éd. Jean Goulemot, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 2005, p. 75.

recours contre l'austérité de l'enseignement⁷³³, dans l'*Essai sur les fictions* qu'elle publie en 1795, célèbre la capacité de ces dernières à impliquer le lecteur dans la construction d'une leçon : « rien n'exerce autant la réflexion »⁷³⁴. Cette étude pénétrante souligne en outre l'intérêt de composer des situations frappantes :

ajouter à la vérité une sorte d'effet dramatique qui ne la dénature point, mais la fait ressortir en la resserrant : c'est un art du peintre, qui, loin d'altérer les objets, les représente d'une manière plus sensible.⁷³⁵

De même, l'auteur des « Réflexions sur la vérité dans l'art » a pu lire chez de nombreux auteurs l'éloge de l'efficacité quasi concrète du récit, que justifient pleinement ses œuvres romanesques. Nombre de romanciers aiment en effet confronter leur force de persuasion à celle des moralistes pour célébrer la supériorité de leur démarche. C'est en particulier le cas de Diderot, qui écrit dans l'*Éloge de Richardson* :

Tout ce que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld et Nicole ont mis en maximes, Richardson l'a mis en action. Mais un homme d'esprit, qui lit avec réflexion les ouvrages de Richardson, refait la plupart des sentences des moralistes ; et avec toutes ces sentences il ne refait pas une page de Richardson.

Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite dont on nous laisse l'application à faire. Elle n'imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit : mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés, on se passionne pour ou contre lui ; on s'unit à son rôle, s'il est vertueux ; on s'en écarte avec indignation s'il est injuste ou vicieux.

[...]

J'avais parcouru dans l'intervalle de quelques heures un grand nombre de situations, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée. J'avais entendu les vrais discours des passions ; j'avais vu les ressorts de l'intérêt et de l'amour-propre jouer en cent façons diverses ; j'étais devenu spectateur d'une multitude d'incidents, je sentais que j'avais acquis de l'expérience.⁷³⁶

La réflexion de Diderot sur ce sujet est d'une profondeur remarquable. L'écrivain ne se contente pas d'opposer l'efficacité du concret et de l'abstrait. Il avance que le récit concentre un sens particulièrement riche, auquel ne peut prétendre une expression plus directe des idées. Quant à l'effet de cette narration, il en analyse les ressorts, dégageant la dimension marquante des exemples fictifs et soulignant la part majeure des émotions. Tous ces traits, joints à la multitude de scènes qui peuvent composer un roman, aboutissent à l'idée intéressante d'un enseignement comparable à celui qu'apporte la vie, ce qui confère une valeur inestimable à ce genre de création littéraire. L'abbé Prévost est peut-être à l'origine de ce rapprochement, lui qui présente *Manon Lescaut* comme pouvant offrir « une instruction qui supplée à l'expérience », après avoir pointé l'inefficacité des « principes vagues et généraux »⁷³⁷.

⁷³³ Voir Jean-Pierre Camus, « Éloge des histoires dévotes » [1621] : « J'ai voulu sous le plaisir de l'histoire cacher l'utilité de l'instruction, afin que la douceur de l'un servît de sirop et de véhicule à l'âpreté de l'autre. » (Cité par H. Coulet (dir.), *Idées sur le roman, Textes critiques sur le roman français. XII^e – XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1992, p. 60.) Huet souligne encore plus franchement l'attrait facile des romans dans sa lettre à Segrais sur l'origine des romans, en 1669 : « il ne faut point de contention d'esprit pour les comprendre, il n'y a point de grands raisonnements, il ne faut point se fatiguer la mémoire ; il ne faut qu'imaginer. » (Paris, Mabre-Cramoisy, 1678, p. 152).

⁷³⁴ G. de Staël, *Essai sur les fictions* [1795], introduction, éd. Michel Tournier, Paris, Ramsay, 1979, p. 44.

⁷³⁵ *Ibid.*

⁷³⁶ D. Diderot, *Éloge de Richardson*, *op.cit.*, p. 897-898.

⁷³⁷ Prévost, *Manon Lescaut*, *op.cit.*, p. 78 et 76-77.

Madame de Staël reprend cette logique de substitution, que l'intérêt qu'elle prête à la composition de la fiction lui fait même dépasser :

Quand même les écrits purement philosophiques pourraient, comme les romans, prévoir et détailler toutes les nuances des actions, il resterait toujours à la morale dramatique un grand avantage, c'est de pouvoir faire naître des mouvements d'indignation, une exaltation d'âme, une douce mélancolie, effets divers des situations romanesques, et sorte de supplément d'expérience : cette impression ressemble à celle des faits réels dont on aurait été le témoin ; mais dirigée toujours vers le même but, elle égare moins la pensée que l'inconséquent tableau des événements qui nous entourent.⁷³⁸

Dans cette perspective, l'organisation signifiante des faits à laquelle procède l'artiste lui permet de composer une œuvre plus révélatrice que la vie même. Le raisonnement que tient Jean-Pierre Camus dans la préface de ses *Événements singuliers*, en 1628, déjà relativement isolé, s'en trouve presque invalidé :

bien que les fables, les paraboles, les feintes poétiques cachent quelquefois de bons préceptes et des doctrines sérieuses, si est-ce que les enseignements perdent beaucoup de leur créance, quand ils sont mêlés parmi de vaines inventions, et quand ils ne sont point appuyés sur le solide fondement de la vérité.⁷³⁹

Outre qu'elle permet de proposer des histoires hautement signifiantes, l'imagination sert souvent la réflexion, qu'elle ne se contente pas d'habiller de façon plaisante. Ainsi, en rêvant s'envoler de Paris pour arriver au Canada puis sur la lune et y découvrir d'autres habitants, Cyrano de Bergerac, au XVII^e siècle, suggère – en une sorte de démarche empirique qui conforte le matérialisme de Gassendi – que la terre tourne sur elle-même et autour du soleil, parmi une infinité de mondes⁷⁴⁰. La fiction met aussi à mal l'anthropocentrisme chrétien et relativise les coutumes de la société dans laquelle vit l'auteur, par le biais de ce que Henri Coulet appelle un « procédé de démystification par dépaysement »⁷⁴¹. La fiction permet aussi un questionnement plus large sur le sens de l'existence. Dans le grand roman métaphysique qu'est *Cleveland*, « [p]éripiétés et coups de théâtre, errances et machinations, manipulations et enchevêtrements d'effets posent sans relâche la question de la Providence »⁷⁴². Pour Albert Camus, il n'est même pas besoin d'artifices romanesques : le seul fait de représenter des personnages qui « courent jusqu'au bout de leur destin » répond à un « besoin métaphysique »⁷⁴³.

Cette propension du roman à représenter plutôt qu'à prêcher fait la richesse et la force de bien des chefs-d'œuvre. Par exemple, dans les *Lettres Persanes*, l'intrigue du sérail montre

⁷³⁸ G. de Staël, *Essai sur les fictions*, *op.cit.*, introduction, p. 49.

⁷³⁹ J.-P. Camus, préface des *Événements singuliers* [1628], cité par H. Coulet (dir.), *Idées sur le roman*, *op.cit.*, p. 63.

⁷⁴⁰ Voir Savinien de Cyrano de Bergerac, *L'Autre monde* (1662), in *Libertins du XVIIIe siècle*, t. I, éd. Jacques Prévot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

⁷⁴¹ H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op.cit.*, p. 357.

⁷⁴² J. Goldzink, article « *Cleveland* », in J.-P. de Beaumarchais et D. Couty (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, *op.cit.* Voir Abbé Prévost, *Cleveland* [1738-1739], éd. Jean Sgard et Philippe Stewart, Paris, Desjonquères, 2003.

⁷⁴³ Albert Camus, *L'Homme révolté* [1951], *Œuvres complètes*, t. III, éd. Raymond Gay-Crosier (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 287 et 288.

l'homme concrètement aux prises avec ses idées, ce qui les complexifie de façon passionnante⁷⁴⁴. De même, dans les contes de Voltaire, comme l'analyse Henri Coulet,

la fiction n'est plus un prétexte, elle est la pensée même, rassemblant le pour et le contre auquel il est également attaché, représentant la vie telle qu'il la ressent, d'une diversité irréductible, triste, ridicule, exaltante, décousue⁷⁴⁵.

L'analyse de l'œuvre proustienne conduit Vincent Descombes à un constat similaire : « la philosophie d'un auteur de roman est à chercher dans la façon dont il soumet ses idées (ou les idées de son temps) à l'analyse romanesque. »⁷⁴⁶ Vigny nous en convainc également quand il met à l'épreuve du roman les idéaux romantiques, dans *Stello*, ou ses méditations sur les religions, dans *Daphné*. Cette complexité est intrinsèque au récit selon Susan Suleiman qui signale que même le roman à thèse n'échappe pas à ce qui constitue pour lui un risque : une histoire – d'autant plus si elle est longue – ne véhicule pas un sens univoque aussi facilement que les discours de l'orateur, du professeur ou du prédicateur ; l'approche imagée de la vérité, même motivée par un souci pédagogique, est toujours problématique, sujette à des interprétations multiples⁷⁴⁷. Dans le cas de Vigny, connaissant son aversion du systématisme, on peut considérer que cette ambiguïté fondamentale n'a pu que renforcer son goût de développer des réflexions dans des fables romanesques ; notre chapitre 8 le confirmera en mettant au jour l'ambivalence de leurs personnages et de leurs intrigues.

On peut aussi gager que c'est la capacité du roman à accueillir analyses et débats qui porte Vigny vers ce genre. Les exemples de cette faculté seraient encore nombreux. Précisons seulement que chez Cyrano de Bergerac les idées modernes ne sont pas seulement mises en scène mais discutées, sans que la fiction oblige à trancher des hésitations dont on ferait probablement grief à un ouvrage théorique. Évoquons aussi de fameuses lettres de *La Nouvelle Héloïse* dans lesquelles Rousseau n'hésite pas à faire disserter ses personnages sur l'opéra, l'économie domestique, ou le suicide⁷⁴⁸. Tous les romanciers ne s'accordent toutefois pas sur l'opportunité de tels développements. Benjamin Constant formule un refus catégorique :

Si, par la morale d'un ouvrage, on comprend une morale directe, exprimée en toutes lettres, comme celle qui se trouve à la fin des fables de La Fontaine, j'affirme que, dans un ouvrage d'imagination, une pareille morale est un grand défaut.⁷⁴⁹

C'est également la position de Barbey, qui met significativement en avant l'exemple d'un dramaturge, à qui il est beaucoup plus difficile de faire entendre de véritables sermons : « Shakespeare ne dogmatise pas. Il expose. »⁷⁵⁰ Pour être laconique, l'opposition des deux

⁷⁴⁴ Montesquieu, *Lettres persanes* [1721], éd. Paolo Carile, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1995. Uzbeck, résume Henri Coulet, « juge qu'il n'est pas de vraie vertu sans liberté [...] et assure par la contrainte la vertu de ses épouses », *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op.cit.*, p. 359.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 362.

⁷⁴⁶ Vincent Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987, p. 90.

⁷⁴⁷ S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, *op.cit.*, p. 37 et 49.

⁷⁴⁸ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* [1761], éd. Michel Launay, Paris, Garnier-Flammarion, 1967 ; voir les lettres XXIII de la deuxième partie, XXI et XII de la troisième, X de la quatrième.

⁷⁴⁹ B. Constant, *De Mme de Staël et de ses ouvrages* [1829], *Adolphe*, éd. Jacques-Henry Bornecque, Paris, Garnier, 1963, p. 257.

⁷⁵⁰ J. Barbey d'Aurevilly, préface à *Une vieille maîtresse* [1865], *Œuvres romanesques complètes*, t. I, éd. Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1306.

modalités d'expression laisse entendre que l'écrivain entend préserver la spécificité de l'œuvre littéraire, qu'il ne saurait confondre avec un prêche. Comme à son habitude, madame de Staël argumente davantage : « On ôte à l'analyse sa profondeur, au roman son intérêt, en les réunissant ensemble. »⁷⁵¹ Ce n'est pas exactement la perspective de Marivaux quand il écrit en tête de la seconde partie de la *Vie de Marianne*, en 1731 : « il y a trop de réflexions, et ce n'est pas là la forme ordinaire des romans, ou des histoires faites simplement pour divertir. »⁷⁵² Plutôt qu'une incompatibilité entre roman et analyse, c'est l'originalité et la profondeur de son projet esthétique que le romancier met ici en évidence.

Si l'insertion de développements théoriques dans le cadre d'un roman est donc avant tout une question de choix plus que de possibilité, il n'en va pas de même si le récit se raccourcit. Bien des nouvelles de Borges pourraient constituer des exceptions, mais il reste que la longueur du roman permet certaines richesses plus difficiles à la nouvelle. Outre l'espace indispensable aux digressions, le roman offre en effet la place nécessaire aux observations les plus diverses ainsi qu'au développement des caractères et des vies, ce qui lui permet notamment d'offrir une image du monde, une exploration du cœur humain et peut-être une expérience de l'existence.

Mais le genre de la nouvelle présente aussi des avantages pour qui veut associer comme Vigny récit et idée. Jean-Pierre Camus en expose un dans un style fleuri :

Et comme les armes courtes donnent des atteintes plus fortes que les longues, un coup de poignard n'étant pas moins dangereux que celui d'une épée, souvent il arrive que l'esprit tire plus d'utilité d'un exemple resserré dans les bornes de son sujet, que d'un autre dont la narration superflue aura rendu l'attention ou languissante ou distraite. Souvent les petits ruisseaux sont plus délectables que les grands fleuves, et les moindres fontaines plus agréables que les torrents. Et les viandes coupées en menus morceaux s'avalent plus facilement. Il y a des esprits qui se rebutent à la lecture d'une histoire de longue haleine, la patience humaine n'étant pas de longue portée ; mais quand les Événements sont couchés de sorte que la fin n'est pas éloignée du commencement, cela encourage le lecteur et lui donnant l'envie de le voir le soulage en la lecture.⁷⁵³

Comme en témoigne l'abondance des images qu'il emploie dans cette préface, l'auteur reste d'abord soucieux de rendre ses propos accessibles au lecteur. Les atouts du récit bref ne se limitent cependant pas à une lecture aisée parce que rapide. Catherine Grall explique que « raconter une histoire en peu de mots va facilement de pair avec une simplicité des agents, des objets et des situations », si bien que la « notion d'exemplarité s'avère particulièrement applicable à différents types de récits brefs : exempla, récits hagiographiques, paraboles, contes et "nouvelles". »⁷⁵⁴ Pour Daniel Grojnowski, cette dimension exemplaire est presque induite par les caractéristiques de la nouvelle, indépendamment du projet de l'auteur :

⁷⁵¹ G. de Staël, *De la littérature* [1800], *op.cit.*, première partie, chapitre XVII, p. 267.

⁷⁵² Marivaux, avertissement à la seconde partie de la *Vie de Marianne* [1731], éd. Jean Dagen, Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 109.

⁷⁵³ J.-P. Camus, préface des *Événements singuliers*, cité par H. Coulet (dir.), *Idées sur le roman*, *op.cit.*, p. 66.

⁷⁵⁴ Catherine Grall, « Rhétorique des fictions brèves : quid de la tradition exemplaire ? », in E. Bouju, A. Gefen, G. Hautcœur et M. Macé (dir.), *Littérature & exemplarité* *op.cit.*, p. 265 et 263.

l'isolement d'un événement, d'un ou de plusieurs personnages, la mise en place de types et de stéréotypes, qui sont propres au récit bref, invitent le lecteur à l'extrapolation : il passe du cas d'espèce à la généralisation, du sens littéral au sens symbolique.⁷⁵⁵

Étudiant l'usage que Barbey d'Aurevilly fait du genre, Pierre Glaudes nuance toutefois cette tendance, considérant que la « brièveté qui donne au récit sa force de suggestion accroît en même temps son caractère énigmatique. »⁷⁵⁶ L'analyse de la production de Vigny peut également confirmer que la nouvelle ne se réduit pas à un outil didactique simpliste.

B) CHOIX DU ROMAN HISTORIQUE

Mais c'est d'abord un grand roman d'un nouveau type, historique, que publie Vigny avec *Cinq-Mars* en 1826. Claudie Bernard souligne qu'introduire en France la veine scottienne constitue une innovation de poids quand elle explique que les romans faisant place à l'histoire aux siècles classiques ne sont pas « à proprement parler » historiques : « toutes ces œuvres projettent délibérément sur le passé des valeurs et des préoccupations propres à leur temps, sans ambition de reconstitution fidèle, sans effet de dépaysement. »⁷⁵⁷ Chapelain préconise même en 1647 :

tout écrivain qui invente une fable dont les actions humaines font le sujet, ne doit représenter ses personnages, ni les faire agir que conformément aux mœurs et à la créance de son siècle.⁷⁵⁸

Georg Lukács expose ainsi :

Ce qui manque au prétendu roman historique avant Walter Scott, c'est justement ce qui est spécifiquement historique : le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps.⁷⁵⁹

Pour le théoricien, c'est suite à la Révolution française et à l'épopée napoléonienne⁷⁶⁰ – deux épisodes aux résonances largement européennes – que se manifeste l'influence directe de l'histoire sur la vie quotidienne et qu'émerge l'envie d'en interroger les rouages et de retrouver l'esprit des temps passés. Brigitte Louichon résume :

La période se caractérise donc par une crise des représentations du temps, un désir de relire le passé pour comprendre le présent et aussi un désir de fuir le présent pour habiter un passé plus stable.⁷⁶¹

⁷⁵⁵ Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 2000, p. 60.

⁷⁵⁶ P. Glaudes, « Barbey et la parabole », in P. Glaudes & M.-C. Huet-Brichard (dir.), *Barbey polémiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, *Littératures* n° 58-59, 2008, p. 241.

⁷⁵⁷ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 17.

⁷⁵⁸ Jean Chapelain, *De la lecture des vieux romans* [1647], Genève, Slatkine reprints, 1968, p. 12.

⁷⁵⁹ G. Lukács, *Le roman historique* [1937], trad. Robert Saille, Paris, Payot, « Bibliothèque historique » 1965, p. 17.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁶¹ Brigitte Louichon, « Le Roman historique au sortir de la Révolution », in A. Déruelle et Alain Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique*, *op.cit.*, p. 159.

Claudie Bernard mentionne d'autres causes expliquant qu'un large ensemble de penseurs renouvellent au XIX^e siècle l'appréhension de l'histoire : l'avènement de la bourgeoisie et la percée des classes laborieuses révèlent l'importance du peuple ; la révolution industrielle et l'essor du capitalisme s'ajoutent aux bouleversements politiques pour instaurer une conception linéaire et dynamique du temps⁷⁶². Jean Molino met cependant en garde contre le récit quasi « mythique » que propose Lukács de la « fondation » du roman historique, confondant un « macrogenre » avec un « microgenre », inauguré par Walter Scott et sur le déclin dès 1830⁷⁶³. Selon lui, « l'apport spécifique du roman historique de W. Scott et de ses imitateurs français plus ou moins directs n'[a] que peu à voir avec la Révolution française »⁷⁶⁴. Tâchant de « rendre sensible [la] perpétuelle présence du passé dans le présent », le « roman historique romantique » procède avant tout « d'une philosophie traditionaliste de l'histoire »⁷⁶⁵. La nouveauté de ce genre tiendrait essentiellement à sa conception d'une « histoire naturelle de l'humanité divisée en groupes rivaux dotés chacun d'une tradition propre », notamment héritée de Herder et de Cousin⁷⁶⁶.

Ces analyses, non exclusives, éclairent également l'évolution de la discipline historique et l'essor du drame historique au théâtre, mais le roman s'avère un lieu privilégié de représentation fouillée de l'histoire : il a, comme l'expose Claude Millet,

l'ampleur que requiert le récit d'un devenir à la fois individuel et collectif, sans devoir s'astreindre comme l'épopée (du moins en son principe classique) et comme l'histoire officielle [...] à la dignité, la noblesse, l'uniformité dans le sublime.⁷⁶⁷

En ressuscitant les figures majeures du règne de Louis XIII dans un roman, Vigny fait à juste titre figure de pionnier. S'ils ne réitèrent pas l'audace de faire des plus hauts personnages historiques les protagonistes de premier plan d'une œuvre de fiction, au risque de déformations factuelles criantes, c'est bien dans le sillage de *Cinq-Mars* que Mérimée, Balzac et Hugo publient respectivement la *Chronique du règne de Charles IX*, *Les Chouans* et *Notre-Dame de Paris*⁷⁶⁸ en 1829, pour les deux premiers, et 1831, pour le troisième. Le goût que manifeste Vigny pour l'évocation du passé dans les *Poèmes antiques et modernes* peut bien sûr expliquer ce choix d'un premier roman historique ; il n'y suffit cependant pas. Claudie Bernard fournit une piste précieuse quand elle écrit : « c'est l'historique qui [...] arrache définitivement le roman au soupçon de futilité »⁷⁶⁹. On le constate notamment quand on lit la dette que Balzac avoue dans l'avant-propos de *La Comédie Humaine* : « Walter Scott élevait [...] à la valeur philosophique de l'histoire le roman »⁷⁷⁰. Le romancier écossais lui-même ne dédaigne pas de mettre en évidence les leçons de son œuvre, quoiqu'il n'en fasse pas son but

⁷⁶² C. Bernard, *Le Passé recomposé*, op.cit., p. 19-21.

⁷⁶³ J. Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », in *Le Roman historique*, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-juin 1975, p. 195-234.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 222 et 217.

⁷⁶⁷ C. Millet, *Le Romantisme*, op.cit., p. 148.

⁷⁶⁸ Voir Prosper Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX* [1829], éd. Thierry Ozwald, Paris, Garnier-Flammarion, 2007 ; H. de Balzac, *Les Chouans* [1829], éd. M. Ménard, Paris, Garnier-Flammarion, 1988 ; V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, op.cit.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁷⁰ H. de Balzac, avant-propos de *La Comédie humaine*, op.cit., p. 209.

premier. Dans *Quentin Durward*, il se justifie par exemple de porter de fortes critiques contre Louis XI, qu'il blâme dès l'introduction d'avoir détruit les idéaux chevaleresques :

Il peut être permis, même à l'auteur d'ouvrages destinés simplement à distraire, d'être un moment sérieux afin de condamner toute politique, qu'elle concerne les affaires publiques ou privées, qui se fonde sur les principes de Machiavel ou sur la pratique de Louis XI.⁷⁷¹

On peut donc supposer que la perspective d'inaugurer en France un genre à la « portée souvent didactique et morale »⁷⁷², selon le constat d'Isabelle Durand-Le Guern, a séduit Vigny. De fait, *Cinq-Mars* est pour lui l'occasion d'« offrir une interprétation persuasive des éléments historiques traités », comme l'écrit Albert W. Halsall à propos du « roman historico-didactique »⁷⁷³. On se souvient en effet que l'écrivain formule dans son roman une condamnation aristocrate de la politique de Richelieu, en abordant le temps historique comme « une continuité interprétable »⁷⁷⁴, puisqu'il laisse voir dans la Révolution la conséquence ultime de la désastreuse action de sape du premier ministre.

Cette première réalisation romanesque reste pourtant sans suite, malgré le succès qu'elle remporte. *L'Alméh*, qui se présente comme un roman du même genre, organisant une narration à la troisième personne autour d'une figure historique (Bonaparte, cette fois), reste inachevé. Une confidence tardive de Vigny, en 1859, explique cet abandon :

Si je n'ai pas écrit un second roman historique c'est parce que j'ai reconnu de bonne heure qu'il est vulnérable par un point : le vrai réel des faits. C'est pourquoi j'ai écrit les deux livres philosophiques de *Stello* et de *Servitude et grandeur militaires*, romans philosophiques. J'avais plus de place pour la pensée, moins pour le fait réel.⁷⁷⁵

Les esquisses pour la préface de *Chatterton* révèlent la même réticence :

L'authenticité des aventures d'un personnage n'est à la scène ou dans les romans qu'une illusion d'optique. Une légère dose d'intérêt de plus. [...] Je ne sais si après tout cet avantage n'est pas détruit par l'inconvénient de détourner l'esprit public de l'idée-mère de l'œuvre pour égarer la discussion en la transportant sur le vrai du fait.⁷⁷⁶

L'inquiétude de Vigny ne manque pas de pertinence ; ce sont en effet des questions d'exactitude factuelle qui retiennent principalement l'attention des critiques penchés sur ses œuvres à sujet historique, alors même que de son propre aveu l'auteur considère davantage le passé comme une source à laquelle puiser d'intéressants vecteurs d'idées que comme un univers à reconstruire avec minutie.

⁷⁷¹ Walter Scott, *Quentin Durward* [1823], trad. Philippe Jaudel, in *Ivanhoé et autres romans*, éd. S. Monod et Jean-Yves Tadié (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 552.

⁷⁷² I. Durand-Le Guern, *Le Roman historique*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2008, p. 21.

⁷⁷³ Albert W. Halsall, « Le Roman historico-didactique », *Poétique* n° 57, 1984, p. 81.

⁷⁷⁴ G. Gengembre, *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2006, p. 28. Voir notre chapitre 4, p. 224-225.

⁷⁷⁵ « Documents sur *Cinq-Mars* », *op.cit.*, p. 430 (fragment 76).

⁷⁷⁶ « Esquisses concernant *Chatterton* », *op.cit.*, p. 864 (fragment E 8).

C) FORMULE DES RÉCITS ENCHÂSSÉS

C'est ce que manifestent plus clairement les œuvres romanesques qui suivent *L'Alméh*. L'histoire n'en est pas absente ; Vigny met notamment en scène Louis XV et Robespierre (dans *Stello*), Marie-Antoinette, Bonaparte et Louis XVIII (dans *Servitude et grandeur militaires*), l'empereur Julien (dans *Daphné*). Mais les récits dans lesquels apparaissent ces figures prennent place dans un cadre dont le propos n'est pas d'abord historique : les nouvelles de *Stello* ont pour but affiché de dissuader le poète de s'engager en politique ; celles de *Servitude et grandeur militaires* fournissent divers aperçus de la condition de soldat. Il est plus difficile de formuler à quelle question devait répondre la deuxième consultation du Docteur noir du fait de son inachèvement mais les premiers chapitres de *Daphné* suggèrent, en l'état, qu'il faut guérir Stello d'une envie de prêcher.

En adoptant à partir de *Stello* la formule de courts récits enchâssés dans un cadre narratif et discursif, fictif ou non, Vigny ne suit donc pas seulement les goûts du public qui, vers 1830, se lasse de la vogue des longs romans à la manière de Walter Scott, préférant alors des récits plus ramassés et nerveux dans le style de Mérimée. François Germain, qui avance cette explication, considère aussi que ce choix répond à une tendance profonde de l'auteur, dont il évoque le penchant pour la concentration⁷⁷⁷. Les notes de Vigny confirment que le dispositif qu'il met en place correspond à un besoin personnel : « je cherchais ce qui convenait à ma pensée. Je ne l'ai trouvé que dans *Stello* »⁷⁷⁸, écrit-il en 1832. Un fragment du 20 août complète cette déclaration : « J'ai fait un roman *synthétique* dans *Cinq-Mars*. Un roman *analytique* et critique dans *Stello*. »⁷⁷⁹ Apparaît donc ce couple de la synthèse et de l'analyse que Vigny emploie toujours sans guère d'explication. On pourrait s'étonner de la définition de *Cinq-Mars* comme « roman *synthétique* » après avoir commenté l'assimilation par le même auteur du vers à la synthèse. Mais l'opposition des termes ne prend pas place dans le même système, ce qui conduit à d'autres interprétations. Quand il caractérise ses œuvres romanesques, Vigny applique l'adjectif *synthétique* à son roman historique, tandis que le qualificatif *analytique* concerne les ouvrages qu'il présente par ailleurs comme « philosophiques ». L'idée de décomposition qu'implique le mot *analyse* s'accorde du reste bien à la structure fragmentaire de *Stello* et *Servitude et grandeur militaires*, scindant l'examen d'une question en trois volets. C'est davantage par contraste avec cette architecture que *Cinq-Mars*, avec son intrigue unique, linéaire, et sa thèse maintes fois réitérée, peut sembler « synthétique ». Le commentaire de Vigny signale donc que le dispositif qu'il imagine ne permet pas seulement de satisfaire sa volonté de mettre en scène des idées mais comble aussi son goût de la réflexion complexe.

⁷⁷⁷ F. Germain, édition de *Servitude et grandeur militaires*, *op.cit.*, p. XXV.

⁷⁷⁸ « Documents sur *Stello* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 676 (fragment 15 a).

⁷⁷⁹ « Documents sur *Cinq-Mars* », *op.cit.*, p. 410 (fragment 48).

1. UNE QUÊTE GÉNÉRIQUE

Car c'est une forme originale que Vigny donne à son œuvre romanesque après *Cinq-Mars*, personnelle et en partie inclassable. Les récits enchâssés dans *Stello* et *Servitude et grandeur militaires*, ainsi que celui qui donne son nom à *Daphné*, posent un premier problème de typologie. Si l'on reprend les définitions d'Henri Coulet citées plus haut, il s'agit bien de nouvelles, au sens où leur énonciation par un témoin direct – que ce soit à travers des confidences orales ou les lettres de Joseph – donnent aux événements narrés une impression de véracité et de proximité. Mais l'oralité des récits de *Stello* et *Servitude et grandeur militaires*, jointe à la dimension exemplaire que leur confère explicitement le cadre dans lequel ils s'insèrent, renvoie aussi à la définition du conte par le même théoricien, que rappelle Thierry Ozwald quand il caractérise la nouvelle par l'absence de morale qui serait propre aux récits courts à partir du XIX^e siècle⁷⁸⁰.

De surcroît, l'appartenance même à cette catégorie des récits courts n'est pas évidente. Cherchant lui aussi à déterminer ce qu'est une nouvelle⁷⁸¹, Daniel Grojnowski écrit : « Plutôt que de brièveté, sans doute doit-on parler de concentration, d'économie de moyens ou d'unité d'ensemble. »⁷⁸² Reprenant les oppositions entre nouvelle et roman proposées par Boris Eikhenbaum, il propose alors d'identifier la première aux traits suivants : action rapide, éléments homogènes, centre d'intérêt unique, dénouement inattendu⁷⁸³. Catherine Grall n'infirme pas cette description quand elle formule, à la suite d'une étude de Jean Bessière, la « thèse de l'invariance sémantique » selon laquelle « un récit bref se développe à partir d'un champ sémantique réduit, sans en sortir »⁷⁸⁴. On peut du coup s'interroger sur la relative complexité de « La Veillée de Vincennes », de « La Canne de jonc » et de *Daphné*, en particulier : outre que ces textes ne sont pas des plus courts, leur homogénéité n'est pas aussi flagrante que l'unité d'intérêt qui se fait autour de chaque protagoniste, dont l'ensemble du parcours est retracé de façon assez développée, à partir de plusieurs épisodes marquants. Le fait que ces récits rapportent l'évolution d'un personnage tout au long de son existence les rapproche du genre du roman. La même impression ne se dégage pas du troisième récit de *Stello*, certes plutôt long, mais dont l'intrigue reste concentrée sur les derniers jours d'André Chénier.

Mais c'est aussi l'ensemble que forment ces récits et leur cadre qui pousse à parler de roman. Les nouvelles insérées dans *Stello* et *Servitude et grandeur militaires* ne sont en effet pas autonomes. Cela se remarque facilement, dans le premier cas, du fait de l'absence de titre

⁷⁸⁰ Voir T. Ozwald, *La Nouvelle*, Paris, Hachette « Contours littéraires », 1996.

⁷⁸¹ Les théoriciens ne cachent pas la difficulté de cette tâche, ainsi formulée par Hans-Boll Johansen : « Nous ne pensons [...] pas qu'il soit possible de donner une définition générale de la nouvelle. La réalité est si complexe qu'il serait vain de vouloir trouver le dénominateur commun de tant de réalisations différentes. Le mot nouvelle est seul à les unir. » (« Une théorie de la nouvelle », in Henri-François Imbert (dir.), *Problématiques de la Nouvelle, Revue de Littérature Comparée*, Paris, Didier, octobre-décembre 1976, p. 423.)

⁷⁸² D. Grojnowski, *Lire la nouvelle, op.cit.*, p. 16.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁸⁴ C. Grall, « Rhétorique des fictions brèves [...] », *op.cit.*, p. 266.

propre aux récits enchâssés et des fréquentes interruptions qui les lient étroitement au récit cadre. Les histoires du Docteur noir ont de plus une influence notable sur *Stello* ; elles remplissent donc une fonction narrative au sein du premier niveau de l'œuvre.

Plus complexe, l'architecture de *Servitude et grandeur militaires* ne facilite pas la délimitation des nouvelles. Nous y sommes tout de même aidés par des titres, cette fois, qui signalent un enchâssement après quelques pages d'introduction discursive. Mais les premiers et derniers chapitres de la nouvelle ainsi insérée font réapparaître le pronom *je*, sujet des méditations liminaires qui se met alors en scène pour évoquer quelques souvenirs de ses années de service. C'est dans ce contexte qu'il rapporte les histoires de personnages rencontrés à l'armée et lui ayant fait un jour confidence d'un épisode marquant de leur vie, ou de celle-ci toute entière. Les nouvelles de *Servitude et grandeur militaires* sont donc « à double fond », selon l'expression de François Germain : « [c]omme il est fréquent dans les nouvelles de cette époque », elles comportent « un retour en arrière »⁷⁸⁵. Les conteurs secondaires ne narrent bien sûr pas eux-mêmes le dénouement de leur existence ; c'est le narrateur principal qui raconte leur mort. Les récits qui composent l'œuvre ne s'en détachent donc pas facilement : les confidences des soldats sont incomplètes sans la conclusion qu'apporte le narrateur premier de la nouvelle, qui s'exprime aussi dans les chapitres de liaison. Ajoutons qu'on voit ce narrateur principal évoluer dans le temps, ce qui instaure une continuité temporelle entre les nouvelles. L'ouvrage revêt donc une unité particulièrement forte, non seulement thématique mais aussi énonciative et temporelle, ce qui justifie de le rattacher au genre du roman.

Les critiques hésitent pourtant à lui apposer cette étiquette. André Jarry n'emploie pas ce terme quand il en souligne l'originalité : « Cette œuvre, où essai et fiction ne cessent de s'épauler, est peut-être unique dans la littérature française. »⁷⁸⁶ Patrick Berthier confie sa perplexité, écrivant que *Servitude et grandeur militaires* ne constitue

pas vraiment un roman : plutôt l'assemblage de trois récits-symboles, liés de façon parfois voyante par le fil d'un discours sur l'armée, mi-confidentiel, mi-philosophique, et dont le statut littéraire est bien difficile à définir.⁷⁸⁷

Gérard Peylet ne tranche pas davantage, évoquant un « livre hybride – mi-roman, mi-récit autobiographique, mi-essai »⁷⁸⁸. De façon encore plus radicale, Vigny lui-même affirme en 1834 : « Ce livre, par sa forme, est plutôt, à mes yeux, une causerie qu'un ouvrage »⁷⁸⁹. S'il souligne peut-être par là l'oralité des récits et le caractère ouvert des réflexions, il ne manifeste en tout cas aucune nécessité de considérer l'œuvre comme un roman. *Stello* suscite le même genre de caractérisations déconcertantes. Citons simplement Marc Eigeldinger, qui le présente comme

⁷⁸⁵ F. Germain, édition de *Servitude et grandeur militaires*, *op.cit.*, p. XXVI.

⁷⁸⁶ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 474.

⁷⁸⁷ P. Berthier, édition de *Servitude et grandeur militaires*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 7.

⁷⁸⁸ G. Peylet, « L'Image de Napoléon dans *Servitude et Grandeur Militaires* », *op.cit.*, p. 79.

⁷⁸⁹ « Documents sur *Servitude et grandeur militaires* », *op.cit.*, p. 838 (fragment 29).

une œuvre composite plus ou moins inclassable qui amalgame le discours et le récit, la "parole philosophique" et la rêverie, qui tient du roman et de l'écrit personnel, de l'essai et du dialogue.⁷⁹⁰

Alphonse Bouvet refuse encore plus nettement l'étiquette de *roman* à *Daphné*, considérant que l'œuvre tient plus du drame et du poème⁷⁹¹.

Il ne faut pourtant pas oublier que le genre romanesque est par nature insaisissable, hétéroclite, souple. Maupassant le revendique avec force après avoir énuméré quelques titres majeurs dans l'« étude sur le roman » qu'il place en tête de *Pierre de Jean* :

Laquelle de ces œuvres est un roman ? Quelles sont ces fameuses règles ? D'où viennent-elles ? Qui les a établies ? En vertu de quel principe, de quelle autorité et de quels raisonnements ?⁷⁹²

La liberté que souligne ici le romancier rend assez vain le débat que suscitent les récits en prose de Vigny quant à leur appartenance à un genre précis, d'autant que, comme le remarque avec justesse Jacques-Philippe Saint-Gérard à propos de *Stello*, l'écrivain a créé une forme neuve⁷⁹³. La façon dont l'auteur évoque ses ouvrages le montre du reste peu soucieux de leur attribuer des caractérisations rigoureuses. L'emploi lapidaire des adjectifs *analytique* et *synthétique* dans des contextes dissemblables l'a déjà révélé, de même que celui, quelque peu désinvolte, du terme *causerie* ; mais citons encore cette note datée de décembre 1835 : « *Cinq-Mars*, *Stello*, *Servitude et Grandeur militaires* (on l'a bien observé) sont [...] les chants d'une sorte de poème épique sur la désillusion »⁷⁹⁴. Même si un rapprochement thématique des trois œuvres se conçoit, on peut s'étonner de les voir rassemblées, en dépit de différences formelles évidentes, d'ailleurs soulignées par Vigny en d'autres occasions, sous la même bannière générique, plutôt inattendue, en tout cas imprécise, comme le signale la modalisation « une sorte de ». On reconnaît pourtant là l'expression que Chateaubriand utilise pour présenter *Atala* en 1801 : « C'est une sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique »⁷⁹⁵. Les défenseurs du *Télémaque* de Fénelon utilisent la même désignation, dans un contexte de mépris du roman⁷⁹⁶. C'est sans doute cette volonté de valorisation qui fait écrire à Charles Brifaut, dans une lettre adressée à Vigny le 15 juin 1826 pour le féliciter de *Cinq-Mars* :

Je ne sais combien de pensées morales sortent de la lecture de votre bel ouvrage, que je ne veux point appeler un roman. [...] Votre composition restera, comme tout ce qui réunit le beau au bon et le vrai à l'utile.⁷⁹⁷

Refuser l'étiquette de *roman* à une œuvre qui s'en accommode pourtant sans problème est ici une manière d'en célébrer la portée « morale », philosophique, en la singularisant d'une production romanesque qui souffre encore de discrédit au début du XIX^e siècle. Étienne Kern interprète dans le même sens la façon dont Vigny caractérise *Cinq-Mars*, *Stello* et *Servitude et Grandeur militaires* près de dix ans plus tard :

⁷⁹⁰ M. Eigeldinger, édition de *Stello*, Paris, Garnier-Flammarion (2008).

⁷⁹¹ A. Bouvet, « Julien selon Vigny », *op.cit.*, p. 204.

⁷⁹² G. de Maupassant, « Étude sur le roman », *op.cit.*, p. 9.

⁷⁹³ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 173.

⁷⁹⁴ *Journal*, p. 1037.

⁷⁹⁵ F.-R. de Chateaubriand, préface d'*Atala* [1801], éd. P. Moreau, Paris, Gallimard, « Folio », 1971, p. 259.

⁷⁹⁶ Voir H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, *op.cit.*, p. 275.

⁷⁹⁷ *Correspondance*, 1, p. 231.

On le sait, Vigny conçoit le roman dans un rapport étroit avec la philosophie, ou plus généralement l'expression d'un enseignement. Or, cette ambition philosophique, Vigny la qualifie précisément d'épique.⁷⁹⁸

Les exigences de la pensée l'emportent donc toujours, chez Vigny, sur une quelconque norme formelle. En examinant l'originalité de *Daphné*, Patrick Berthier montre de surcroît que le romancier est encore moins soucieux que le dramaturge ou le poète de suivre des modes littéraires :

nous sommes loin, ici, des normes romanesques de la production littéraire du temps. Un vertige prend lorsqu'on songe qu'au moment où Vigny achève ce morceau de « Daphné » vient de s'amorcer le changement radical du roman en « feuilleton-roman » de grande diffusion...⁷⁹⁹

Mais le chercheur ajoute que « l'exigence de la méditation [...] que Vigny [...] met littérairement en pratique, que ce soit dans les parties abstraites ou dans les moments narratifs plus faciles de ses livres », rejoint la démarche balzacienne dans laquelle « [l]'allure narrative, la fiction sont des appeaux ; l'essentiel est que celui que l'on veut toucher y soit pris et, une fois pris, pense au lieu de subir. »⁸⁰⁰ Ainsi, après avoir lu les récits de *Servitude et grandeur militaires*, à la fois poignants et gros de leçons, le lecteur « doit précisément sortir du romanesque, au bas sens de ce terme, pour en atteindre l'essence, celle d'une réflexion philosophique incarnée dans une situation possible. »⁸⁰¹ C'est cette conception exigeante du romanesque que révèlent principalement la forme singulière des romans de Vigny et la façon non moins déroutante dont il les caractérise. L'écrivain témoigne ainsi que ce qu'il cherche d'abord à travers le roman, c'est un moyen de faire penser les lecteurs plutôt que d'en flatter les goûts les plus faciles.

2. INTÉRÊTS DIDACTIQUES

Plus particulièrement, la formule des nouvelles insérées dans un cadre plus large s'avère pleine d'atouts didactiques. Sans rien retirer à l'attrait des récits courts, l'enchâssement leur confère en effet quelques avantages du roman, en particulier l'étendue nécessaire aux développements discursifs et, de manière générale, à une certaine complexité. Inversement, la multiplication des récits et des niveaux de narration permet plus d'effets de sens que dans un roman à l'intrigue linéaire. Dans sa préface à *Cinq-Mars*, Sophie Vanden Abeele-Marchal explique ainsi comment les œuvres romanesques à venir vont permettre de tirer davantage de leçons de l'histoire :

Vigny cherche déjà une autre forme romanesque qui lui permette de mettre en scène des figures archétypiques de l'histoire du monde, à travers lesquelles le passé, en tant que mémoire, prenne sens comme reflet symbolique du présent. À partir de *Stello*, rompant avec la narration traditionnelle héritée de Walter Scott et propre à tout récit historique qui propose des enchaînements chronologiques d'événements, il choisira, en adoptant la forme de

⁷⁹⁸ Étienne Kern, « Le Roman chez Vigny, une "sorte de poème épique" ? », *op.cit.*, p. 169. Le chercheur précise : « dans ce nouveau glissement sémantique, qui rapproche « épique » de « philosophique », l'influence de Ballanche (1776-1847), et, à travers lui, celle de Fabre d'Olivet (1767-1825) ont, me semble-t-il, été décisives. » (*ibid.*)

⁷⁹⁹ P. Berthier, « *Daphné* : aux limites du romanesque ? », *op.cit.*, p. 200.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 201.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 202.

l'enchâssement des récits de souvenirs, des effets de superposition des temps et des personnages⁸⁰².

Après *Cinq-Mars*, l'orchestration de différentes époques – non seulement entre le cadre et le tiroir, dans *Daphné*, mais également entre les nouvelles proprement dites, ailleurs, et même entre les différents niveaux des récits « à double fond » dans *Servitude et grandeur militaires* – engage à des confrontations et pose la question d'une évolution ; on y reviendra⁸⁰³. Quoique la deuxième consultation du Docteur noir ne soit pas aboutie sur ce point, elle défend le principe d'une approche analytique de l'histoire, que permet précisément une mise en regard des époques. C'est ainsi que le médecin dit à Stello à propos de Trivulce ;

mais gardez-vous de croire qu'il ait l'esprit assez fort et assez calme pour avoir étudié ce dont il parle, et pour avoir remonté aux sources antiques afin d'y trouver quelque jet de vérité, lui creuser un lit, le conduire toujours grossissant d'âge en âge comme de fleuve en fleuve, et l'amener jusqu'à nos jours.⁸⁰⁴

Ce que le sage reproche au jeune homme de ne pas savoir faire n'est rien d'autre que ce que l'œuvre propose au lecteur en « remont[ant] aux sources » du christianisme pour lire le déclin présent de cette religion à la lumière de son avènement tumultueux. Le blâme du personnage recouvre donc un éloge de l'œuvre. De même, le désarroi de Libanius se double d'une prescription méthodique, alors que des « suppliants » viennent demander de l'aide : « Sur quel droit s'appuyer pour blâmer ou approuver ? Notre temps n'est vraiment semblable à aucun temps, si l'on ne sait pas regarder plus haut que les événements. »⁸⁰⁵ Le procédé de l'emboîtement permet le recul que prône le philosophe et qu'illustre la formule introduisant la troisième nouvelle de *Stello* : « Quatre-vingt-quatorze sonnait à l'horloge du dix-huitième siècle. »⁸⁰⁶ L'image de la pendule exprime avec force l'idée d'un coup d'œil englobant jeté sur un siècle tout entier.

Mais avant d'être un outil de compréhension de l'histoire, le « principe de la triangulation »⁸⁰⁷ – pour reprendre l'expression de Lise Sabourin – présente surtout un intérêt argumentatif, qu'expose bien Michel Cambien :

la conception du roman historique comme genre à thèse se heurte d'emblée à une difficulté : un phénomène, quelque exemplaire qu'il paraisse, ne saurait être pleinement probant ; seule la récurrence est en mesure de conférer aux événements une portée démonstrative.⁸⁰⁸

Là encore, cette force se trouve suggérée au sein même de l'œuvre, quand le capitaine Renaud rapporte : « j'ai reçu trois rudes enseignements dans ma vie, et je vous les raconte après les avoir médités tous les jours. »⁸⁰⁹ Outre que le personnage met en évidence les leçons de l'expérience et de la réflexion contenues dans son récit, le chiffre *trois* peut renvoyer à la structure ternaire de l'ouvrage de Vigny dans son ensemble pour en valoriser l'efficacité,

⁸⁰² S. Vanden Abeele-Marchal, édition de *Cinq-Mars*, *op.cit.*, p. 35.

⁸⁰³ Voir chapitre 11, p. 865 *sqq.*

⁸⁰⁴ *Daphné*, chapitre III, p. 915.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, première lettre, p. 932.

⁸⁰⁶ *Stello*, chapitre XX, p. 558.

⁸⁰⁷ L. Sabourin, « Vigny et le roman : une quête de structures novatrices », in I. Hautbout et M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, *op.cit.*, p. 63.

⁸⁰⁸ M. Cambien, « *Servitude et grandeur militaires* : l'autoconsultation du Docteur Noir », *Nineteenth-century French studies* n° 24, 1996, p. 324.

⁸⁰⁹ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VI, p. 789.

d'autant que si trois grandes scènes peuvent se dégager de l'itinéraire de Renaud⁸¹⁰, les épisodes décisifs de son existence sont en réalité plus nombreux : la lettre du père et l'ingratitude de l'Empereur pour les prisonniers pourraient s'ajouter à l'entrevue de Fontainebleau, à la détention auprès de Collingwood et à la mort de l'enfant russe. Dans *Stello*, le fonctionnement didactique de l'œuvre est clairement exposé par le Docteur noir dès le troisième chapitre, où il annonce à son ami : « Je veux vous conter [...] trois petites anecdotes qui vous seront d'excellents remèdes contre la tentation bizarre qui vous vient de dévouer vos écrits aux fantaisies d'un parti. »⁸¹¹ On l'a vu⁸¹², le médecin explicite avec chaque récit quel type de régime politique il met en scène, pour mieux aboutir à l'idée d'une incompatibilité radicale entre sphères du pouvoir et de l'art. Après la deuxième nouvelle, son commentaire est même pesant :

« Suivez à présent », reprit le Docteur, « le cours de l'idée qui nous a conduits jusqu'où nous sommes arrivés. Suivez-la, s'il vous plaît, comme on suit un fleuve à travers ses sinuosités. Vous verrez que nous n'avons fait encore qu'un chemin très court. Nous avons trouvé sur les bords une monarchie et un gouvernement représentatif, chacun avec leur poète historiquement maltraité et dédaigneusement livré à misère et à mort, et il ne m'a point échappé que vous espériez, en vous voyant transporté à la seconde forme du pouvoir, y trouver les grands du moment plus intelligents et comprenant mieux les grands de l'avenir. Votre espoir a été déçu, mais pas assez complètement pour vous empêcher, en ce moment même, de concevoir une vague espérance qu'une forme de pouvoir plus populaire encore serait tout naturellement, par ses exemples, le correctif des deux autres. [...] »⁸¹³

Le locuteur souligne que ses histoires suivent un « chemin » nettement balisé et orienté vers une « idée » unique ; l'image du « fleuve », dont on ne peut arrêter le cours, donne même l'impression d'un parcours inéluctable vers la conclusion, du reste annoncée d'avance.

Outre que la déclinaison de différentes illustrations d'une même thèse crée un effet d'insistance notable, l'enchâssement permet donc de guider encore davantage l'interprétation des récits, par les gloses du conteur ou de l'auditoire. Catherine Grall insiste d'ailleurs sur ce point quand elle expose le potentiel didactique du genre de la nouvelle⁸¹⁴. À propos de *Stello*, Annie Prassoloff écrit même que la méthode du Docteur noir, « très directive, ressemble [...] à une classique démonstration rhétorique avec *exempla* »⁸¹⁵. Il faut dire que les commentaires de *Stello* font éclater encore davantage l'efficacité de la démarche. Après la troisième histoire, le héros tire en effet la conclusion de l'ensemble des récits :

Donc, des trois formes de Pouvoir possibles, la première nous craint, la seconde nous dédaigne comme inutiles, la troisième nous hait et nous nivelle comme supériorités aristocratiques. Sommes-nous donc les ilotes éternels des sociétés ?⁸¹⁶

Le poète suggère même une gradation, en effet perceptible entre les trois nouvelles puisque dans la première le pouvoir laisse simplement mourir Gilbert, alors que dans la deuxième les propos de Beckford font l'effet d'une mise à mort verbale de Chatterton et que cette exécution devient effective dans le cas de Chénier. Mais ce qui apparaît surtout ici, c'est que *Stello*

⁸¹⁰ Voir notre chapitre 5, p. 329.

⁸¹¹ *Stello*, chapitre III, p. 502.

⁸¹² Voir notre chapitre 4, p. 233 *sqq.*

⁸¹³ *Stello*, chapitre XIX, p. 556-557.

⁸¹⁴ C. Grall, « Rhétorique des fictions brèves [...] », *op.cit.*, p. 265-266.

⁸¹⁵ A. Prassoloff, édition de *Stello. Daphné*, *op.cit.*, p. 12.

⁸¹⁶ *Stello*, chapitre XXXVII, p. 648.

assimile finalement les leçons du Docteur noir. L'enchâssement ne permet donc pas seulement de mettre en lumière le sens de la narration, ce que le conteur peut également faire ; il en manifeste l'effet sur le récepteur.

C'est également le cas dans *Servitude et grandeur militaires*, quoique l'ouvrage ne mette pas en scène de figures de maître et d'élève explicitant un dispositif didactique, quand il appert que les histoires recueillies par le narrateur principal ont contribué à le faire mûrir. Ce deuxième ouvrage à tiroirs diffère tout de même du premier en ce que les nouvelles qui le composent ne sont pas autant d'illustrations d'une même thèse mais fournissent plutôt différents cas permettant d'éclairer divers aspects du métier des armes. Le titre l'indique d'emblée, articulant deux substantifs qui entrent en tension. Le deuxième chapitre introductif montre aussi que le propos de l'ouvrage ne se résume pas à une démonstration précise mais consiste en un projet plus global de faire porter aux citoyens un regard bienveillant sur les soldats :

En regardant de près la vie de ces troupes armées [...], nous trouverons bien, il est vrai, que, comme je l'ai dit, l'existence du soldat est (après la peine de mort) la trace la plus douloureuse de barbarie qui subsiste parmi les hommes, mais aussi que rien n'est plus digne de l'intérêt et de l'amour de la nation que cette famille sacrifiée qui lui donne quelquefois tant de gloire.⁸¹⁷

La tournure *mais aussi* marque bien la pensée double qui s'affiche également dans le titre.

L'absence de thèse unique n'empêche pas que les leçons de chaque nouvelle soient nettement mises en valeur dans les différents niveaux de l'œuvre. On vient par exemple de rappeler que Renaud souligne les leçons qu'il a reçues de la vie. Le locuteur qui rapporte les confidences des soldats exprime aussi les réflexions qu'elles lui inspirent. Il le fait même assez lourdement à la fin du deuxième livre, en employant des termes qui renvoient au titre de l'ouvrage quand il songe que l'adjudant a été « toujours esclave et toujours fier et content de sa servitude »⁸¹⁸. De façon plus naturelle, la portée de chaque récit est également mise au jour dans les chapitres introductifs ou conclusifs du cadre discursif global. Après la première histoire, le narrateur principal commente ainsi : « Bien d'autres récits pareils vinrent à ma connaissance, qui flétrissaient à mes yeux cette noble espèce d'hommes que je n'aurais voulu voir consacrée qu'à la défense de la patrie. »⁸¹⁹ Outre la réaction que suscita l'épisode chez lui, le locuteur en affirme l'exemplarité en évoquant une similitude avec d'autres cas, qu'il se dispense ainsi de développer.

Ce lien entre singulier et pluriel s'opère fréquemment dans les nouvelles de Vigny. Le narrateur premier de *Servitude et grandeur militaires* se représente ainsi, suite au récit de Renaud : « je songeais à tous les hommes qui ont fait la guerre avec l'intelligence de ce qu'elle vaut, je pensais au bon Collingwood, si résigné, et enfin à l'obscur capitaine Renaud »⁸²⁰. Ce passage suggère en outre que la simple juxtaposition de cas comparables accroît leur valeur instructive, invite à en dégager les enseignements. C'est ce que préconise plus clairement le Docteur noir quand il prescrit à la fin de *Stello* : « Avoir toujours présentes

⁸¹⁷ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre II, p. 692.

⁸¹⁸ *Ibid.*, II, chapitre XI, p. 755.

⁸¹⁹ *Ibid.*, II, chapitre I, p. 721.

⁸²⁰ *Ibid.*, III, chapitre IX, p. 814-815.

à la pensée les images, choisies entre mille, de Gilbert, de Chatterton et d'André Chénier. »⁸²¹
En même temps qu'il affirme le caractère exemplaire des figures évoquées, devenues des « images » significatives, le conteur marque sa confiance dans l'effet d'évidence qui ressort de la mise en regard de ces trois destins pathétiques.

3. UNE SOURCE DE COMPLEXITÉ

Le dispositif de l'enchâssement n'accroît cependant pas toujours le didactisme de l'œuvre. Ainsi le Docteur noir sème la confusion au début de *Daphné* quand il présente Trivulce à Stello en disant :

c'est un monde céleste qu'il a dans l'esprit depuis une certaine lecture qu'il a eu le malheur de faire d'un vieux manuscrit égaré dans les papiers de son curateur millionnaire. C'est du reste une assez dangereuse lecture et d'autres s'en seraient troublés.⁸²²

En l'absence d'autre précision, rien ne permet d'identifier la « lecture » redoutable, mais le mystère que ménage le docteur suscite une curiosité inquiète chez la personne qui lit précisément ce passage, d'autant que rien n'empêche de faire le rapprochement entre le « manuscrit » en question et le seul texte qui, dans l'ouvrage, pourrait correspondre à cette désignation, à savoir les lettres de Joseph Jéchaïah, reproduites ensuite. Michel Despland affirme ainsi : « La narration semble donc ici la cause de la maladie plutôt que sa cure. »⁸²³ La simple suggestion de cette idée donne envie de découvrir le récit qui suit mais incite en même temps à une posture analytique, non tant pour dégager les leçons du texte que pour échapper aux risques d'une attraction déstabilisante. On n'est pas très loin de *Stello*, où la mise en scène d'un triomphe du maître sur l'élève incite *a contrario* le lecteur à préserver son autonomie critique.

Traditionnellement, ce sont plutôt les débats que suscitent des récits enchâssés qui en compliquent la réception. Vigny use peu de ce procédé, même dans *Stello* où les protagonistes tirent davantage les leçons des contes du docteur qu'ils ne les mettent en cause. Toutefois, le poète formule une objection importante après l'histoire de Gilbert :

pourquoi prendre cet exemple d'un homme oublié ? Combien dans le même temps n'eussiez-vous pas trouvé d'écrivains qui furent encouragés, comblés de faveurs, caressés et choyés !⁸²⁴

La remarque est vite balayée par le docteur, qui répond de façon lapidaire : « À la condition de vendre leur pensée »⁸²⁵. La mise en doute de l'exemplarité du cas de Gilbert est pourtant cruciale puisqu'elle porte potentiellement atteinte au principe de l'œuvre toute entière. Même si *Stello* ne réitère ensuite pas ce genre d'attaque, comme si l'ajout d'autres cas rendait la démonstration indiscutable, Vigny rappelle ici qu'un récit exemplaire n'équivaut pas à

⁸²¹ *Stello*, chapitre XL, p. 664.

⁸²² *Daphné*, chapitre III, p. 915.

⁸²³ M. Despland, « Une forme pour le libre examen de la croyance [...] », *op.cit.*, p. 434.

⁸²⁴ *Stello*, chapitre XIII, p. 525.

⁸²⁵ *Ibid.*

l'énoncé d'une vérité absolue. Le Docteur ne se montre du reste pas mécontent des protestations de son ami. Quand celui-ci condamne la demande de protection faite à Louis XV en faveur de Gilbert, le médecin commente : « je vous trouve déjà mieux, vous sortez un peu de la contemplation de votre maladie. »⁸²⁶ Le titre du chapitre, « Amélioration », appuie cette idée, comme si la cure du malade ne consistait pas seulement à recevoir une leçon mais à sortir d'une passivité quasi léthargique. La contestation apparaît ainsi comme une démarche saine, à laquelle le lecteur peut du coup être tenté de se livrer. Notons aussi la réponse qu'apporte ensuite le conteur au reproche du héros : « pourquoi ne voulez-vous pas que j'aie été attaqué une fois moi-même d'une maladie bien connue : la *manie de protéger* ? »⁸²⁷ De façon intéressante, le discoureur ne se prétend ici pas infallible, ce qui justifie de ne pas recevoir ses propos sans en interroger le bien-fondé.

Remarquons de surcroît que ce chapitre interrompt le cours de la narration et que Vigny use largement de cette possibilité offerte par l'enchâssement dans *Stello*. La discussion du conteur et de son auditeur est à la fois cantonnée et mise en valeur dans plusieurs chapitres spécifiques⁸²⁸ mais elle surgit aussi à d'autres endroits où, pour être moins visible, elle n'en paraît peut-être que plus intrusive. Le phénomène est quasi absent de *Servitude et grandeur militaires*, où le chapitre VI du deuxième livre est toutefois consacré à un commentaire du narrateur principal interrompant le récit de l'adjudant. Yves Vadé souligne le caractère signifiant du procédé, considérant que grâce aux ruptures des narrations, « le présent de l'énonciation n'est jamais perdu de vue »⁸²⁹, conformément à la volonté de l'auteur de superposer les temps de façon signifiante. Mais ces interventions des personnages du cadre dans le récit enveloppé créent aussi un effet de distance, voire de dérision. C'est ce que suggère Mohamed Ali Drissa quand il écrit : « La tentation de l'identification est brisée puisque le Docteur noir s'interpose constamment entre le lecteur et le monde qu'il décrit. »⁸³⁰ Si dans la troisième nouvelle de *Stello*, sur laquelle porte cette analyse, le personnage du conteur ne se laisse pas oublier, les interruptions de son récit restent pourtant exceptionnelles, signe peut-être qu'elles constituent une forme d'irrévérence qui n'aurait guère sa place dans une « histoire de la Terreur ». Ailleurs, les commentaires de *Stello* tendent en revanche bien à diminuer l'efficacité pathétique des récits, surtout quand ils détournent l'attention du lecteur des événements narrés pour la porter sur des questions formelles⁸³¹. Le chapitre VI de *La Veillée de Vincennes* est plus ambigu. L'exclamation ironique du narrateur principal sur le métier de tailleur de pierres que dut d'abord exercer Sédaine⁸³² attire l'attention sur un détail à méditer mais peut aussi sembler irrespectueuse. Le reste de l'auditoire s'en montre en tout cas contrarié : « La jeune personne et le sous-officier se regardèrent comme affligés de voir interrompre leur bon père »⁸³³. L'interruption est d'autant plus sensible que l'auteur l'isole

⁸²⁶ *Ibid.*, chapitre X, p. 520.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 521.

⁸²⁸ Voir, constituant de véritables interruptions au sein des nouvelles, non une introduction ou une conclusion, les chapitres V, VII, X, XV, XVI, *ibid.*

⁸²⁹ Y. Vadé, « "Comme un phénix sous un cristal" : la superposition des temps dans les récits de Vigny », in J. Thélot (dir.), *Vigny : Romantisme et vérité, op.cit.*, p. 160.

⁸³⁰ M. A. Drissa, « Vigny, la terreur et le pouvoir », *op.cit.*, p. 422.

⁸³¹ Voir chapitre 12.

⁸³² « Hélas ! dis-je, voilà un poète bien à sa place. » *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre VI, p. 738.

⁸³³ *Ibid.*

dans un court chapitre, si bien qu'on peut se demander si cette enclave ne marque pas d'abord une rupture avec le récit quelque peu naïf de l'adjudant, parfois proche du conte de fées. Il ne s'agit pas forcément là de renier l'intérêt du récit enchâssé mais d'inciter à s'en détacher assez pour y réfléchir, comme le fait le narrateur principal. Car la démarche même de tirer les enseignements d'un récit conduit à s'en éloigner, en particulier à s'abstraire des émotions qu'il procure, si persuasives puissent-elles être par ailleurs. Michel Despland relève ce paradoxe intéressant, qui opère même sans que les nouvelles soient interrompues, du simple fait de la présence de plusieurs niveaux d'énonciation dans l'ouvrage :

L'alternance entre récits et réflexions de l'auteur est là pour créer chez le lecteur une ambivalence consciente. Celui-ci ressent à la fois une vive sympathie pour le destin du soldat et une distanciation complète à l'égard du métier des armes.⁸³⁴

Dans *Servitude et grandeur militaires*, l'architecture « à double fond » des nouvelles permet de plus un autre effet de complexité : celui d'un double dénouement, qui défie toute entreprise de conclusion. C'est en particulier le cas avec la mort de l'adjudant qui, on s'en souvient⁸³⁵, questionne la foi en la Providence que voulait pourtant justifier le récit de sa vie. Alors qu'une volonté d'argumentation imposerait de sélectionner les composants du récit pour le rendre efficace, Vigny semble ici faire le choix d'une démarche d'interrogation qui préserve la complexité et le mystère de l'existence. Notons de plus qu'ensuite, l'indifférence du roi pour les proches endeuillés entre en tension avec la bonté de la reine soulignée dans le conte, de sorte que le paragraphe final paraît bien téméraire : « Je pensai à la famille du pauvre Adjudant. Mais j'y pensai seul. En général, quand les princes passent quelque part, ils passent trop vite. »⁸³⁶ Bien plus qu'il ne délivre une leçon, l'épilogue met peut-être en doute la possibilité d'inférer une généralisation d'un cas particulier, faisant à nouveau vaciller le concept d'exemplarité.

Enfin, la formule même de la « triangulation », en apparence sursignifiante, peut aussi manifester un refus de la simplification. Jacques-Philippe Saint-Gérard avance cette idée à propos de *Servitude et grandeur militaires*, toujours : « La complexité de la pensée exige la multiplication des récits, dont chacun accentue particulièrement un aspect. »⁸³⁷ Pour Fredric Jameson, le triptyque complique du reste l'œuvre parce que contrairement au diptyque qui perpétuerait plutôt des significations univoques, il exige « une méthode particulière de déchiffrement » ; « il appelle la synthèse tout autant qu'il la rend difficile – il exaspère le travail interprétatif tout autant qu'il semble se refuser à lui. »⁸³⁸ On ne peut donc pas souscrire à la remarque de Liano Petroni pour qui le procédé de l'enchâssement (dans *Stello*) « donne lieu à une structure assez complexe qui manque parfois de fusion – d'harmonie »⁸³⁹. Cette structure est parfaitement cohérente avec la double tendance au didactisme et au doute qui caractérise

⁸³⁴ M. Despland, « Une forme pour le libre examen de la croyance [...] », *op.cit.*, p. 426.

⁸³⁵ Voir chapitre 2, p. 100 *sqq.*

⁸³⁶ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre XIII, p. 761.

⁸³⁷ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 210.

⁸³⁸ Fredric Jameson, « L'Inconscient politique », in Graham Falconer & H. Mitterand (dir.), *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, *op.cit.*, p. 43.

⁸³⁹ Liano Petroni, « Stello et le Docteur Noir : une "dialexis" symbolique entre malade et médecin », in M. Milner (dir.), *Littérature et Pathologie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 1989, p. 99.

Vigny ; plutôt que d'en déplorer la complexité, il convient donc plutôt d'y voir une orchestration dont il faudrait apprécier la richesse.

*

Vigny fait donc le choix d'un didactisme qui n'est pas écrasant, ce qui confère à son œuvre un caractère philosophique plus authentique. Son exigence d'une littérature grave et pensante, conformément à une tendance forte de l'époque, s'exprime de façon réitérée, à la fois dans des notes théoriques et au sein même des œuvres publiées. Mais Vigny prend ce parti avec une certaine radicalité, qui lui fait refuser bien des modes littéraires. On ne s'étonne guère qu'il raille dans *Cinq-Mars* les artifices de la préciosité pour suggérer la nécessité d'un renouveau. Cependant, de même qu'il n'adhère pas à tous les *credo* du romantisme, il repousse également certains travers qu'il juge vains chez ses contemporains: primat des effets dans une poésie essentiellement musicale et colorée ou dans un théâtre spectaculaire et macabre, épanchements personnels sans retenue, célébration d'un héroïsme superficiel. Ce mépris des ingrédients qui assurent pourtant maints succès littéraires à l'époque vaut à Vigny des reproches persistants qui ne sont pas toujours sans fondements mais qui ne devraient pas empêcher de comprendre les raisons de l'apparente pauvreté de quelques-unes de ses œuvres. La sobriété de son écriture poétique manifeste ainsi le refus d'une séduction facile ; les comparaisons réfléchies ne transportent guère le lecteur mais c'est pour préserver la clarté du propos et ne pas transfigurer les réalités terrestres de façon trompeuse. De même, le dépouillement de *Chatterton* sert la critique d'une société qui abandonne le poète dans une impasse et l'empêche de s'exprimer. Il constitue en outre à lui seul un plaidoyer contre le matérialisme des temps modernes, qui annonce de loin le symbolisme. Pratiquer un genre mineur et désuet, avec *Quitte pour la peur*, marque aussi un refus de suivre tous les courants, outre que ce divertissement mondain s'accorde parfaitement à la société représentée. Enfin, la cohérence entre la fréquente retenue des émotions personnelles et l'idéal d'une attitude stoïque et mûre achève de montrer comment l'écriture de Vigny s'accorde à sa pensée et porte en elle-même un sens riche.

Il faut dire que l'écrivain exploite au mieux la plupart des atouts didactiques qu'offre la littérature et qu'il déploie une formidable créativité pour les accroître. En accord avec le principe horatien réunissant les actions d'instruire et de plaire, il croit à la force de la langue littéraire et plus encore aux possibles vérités de la fiction, notamment mises en évidence par une longue tradition exemplaire. Conformément à la méfiance que lui inspirent les enseignements abstraits, à la suite de nombreux dramaturges et romanciers du XVIII^e siècle, Vigny semble en particulier persuadé de l'efficacité concrète des histoires, condensées dans un poème, développées plus longuement dans un roman, mises sous les yeux du spectateur au théâtre. C'est ainsi selon leur potentiel didactique qu'il distingue les grands genres sans établir entre eux de véritable hiérarchie, surtout attentif aux modalités de réception qu'ils impliquent. Si la poésie est pour Vigny un genre noble, c'est en grande partie parce que le vers – qu'il lui associe automatiquement – exige des termes choisis, impose une concentration et une musique propres à graver durablement l'idée exprimée. Le théâtre est également un genre de

l'oralité et même de la proximité maximale avec un public nécessairement soumis mais Vigny accepte mal les restrictions qu'imposent les contraintes de la scène. Genre de la liberté ainsi que de la lecture silencieuse et solitaire, en revanche, le roman autorise les réflexions les plus complexes, que le lecteur peut facilement faire siennes ou rejeter. Vigny ne semble pas concevoir les genres de façon plus précise, comme un ensemble de traits formels à réunir ou de modèles à suivre. C'est sans doute ce qui le conduit à multiplier les innovations, au risque de dérouter les commentateurs attachés aux entreprises de taxinomie. Avec ses deux recueils poétiques, il rénove conjointement la poésie philosophique et narrative, dans le sillage de quelques poètes anglais et allemands, sans pour autant fixer une nouvelle forme rigide, comme en témoigne la variété des *Poèmes antiques et modernes*. Ses pièces de théâtre sortent encore moins du même moule : si *La Maréchale d'Ancre* n'est pas sans rappeler le mélodrame, *Chatterton* renoue presque avec la tragédie classique, après la tentative de donner ses lettres de noblesse au proverbe dramatique avec *Quitte pour la peur*. Dans le domaine romanesque, l'auteur ne se contente pas davantage d'inaugurer en France la vogue des romans scottiens, gage d'un nouveau sérieux pour ce genre encore décrié ; sa volonté de faire avant tout œuvre philosophique l'amène à explorer les effets que permettent divers dispositifs de récits enchâssés. La plupart des expérimentations de l'auteur tendant à offrir des œuvres philosophiques au public, il ne faut pas s'étonner qu'elles aboutissent à des convergences atténuant les différences qui séparent habituellement les genres, participant du « trouble du classement » par lequel Roland Barthes définit le romantisme⁸⁴⁰. C'est en vertu de ce constat que nous renonçons à opérer systématiquement des distinctions dont Vigny n'a cure et qu'il rend sans pertinence. Son habitude de trouver matière à réflexion dans des personnages, des situations et des histoires exemplaires le conduit en effet à rapprocher les genres poétiques et romanesques en composant des poèmes narratifs. Certes, la poésie conserve une langue propre et elle ne peut prétendre à des intrigues aussi complexes que celles des romans. Mais la concentration qui la caractérise se retrouve aussi dans les récits courts auxquels se plaît l'auteur. La dramatisation propre à la nouvelle et aux poèmes de Vigny rappelle en outre le genre théâtral. L'autre grande tendance de l'auteur – celle des exposés d'idées – rapproche aussi les trois grands genres qu'il pratique : si le cadre des romans à tiroirs semble le lieu naturel des discussions et des dissertations, le dramaturge n'hésite pas à faire entendre sur scène de longs échanges statiques et même des monologues imposants, au mépris de l'action qu'attendent la plupart des spectateurs ; la discursivité est également un trait majeur de la poésie vignyenne, lui donnant à la fois plus de sens et de vie.

Car Vigny ne cherche pas seulement à instruire à travers ses œuvres. Cette volonté, certes déterminante, n'est pas omniprésente. Le recueil des *Destinées*, dont les ambitions didactiques sont manifestes, ne propose pourtant pas un parcours évident vers une thèse claire. Quelques-uns des *Poèmes antiques et modernes* semblent même de purs exercices de style ou de narration. Ce serait d'ailleurs se priver d'outils efficaces que de renoncer totalement aux charmes de la littérature. C'est pourquoi Vigny travaille souvent à joindre dehors attrayants et réflexion profonde. À l'inverse des exposés sophistiqués des poètes du siècle précédent, il lie

⁸⁴⁰ Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1966, p. 45.

les questions métaphysiques à des drames et à des discours émouvants dans ses deux recueils poétiques. Les rebondissements de l'intrigue servent aussi la réflexion dans *La Maréchale d'Ancre*, de même que les décors et le final impressionnants, comme dans *Chatterton*. Le pathétique est également un ressort persuasif majeur des romans, retraçant les parcours de parias que l'auteur voudrait réhabiliter.

En outre, Vigny ne cherche pas seulement à transmettre des thèses précises. Certains de ses choix formels compliquent plus qu'ils ne mettent en évidence les possibles leçons des œuvres. La fragmentation des recueils de poèmes et des romans à tiroirs est parfois loin de rendre les conclusions évidentes. Le dispositif de l'enchâssement peut mettre en doute l'effet des histoires insérées en même temps qu'il le souligne. Le symbole ne se dérobe pas à une certaine fragilité. Bref, Vigny cultive aussi la littérature pour ce qu'elle est : un mode d'expression et de représentation complexe, qu'il ne réduit pas à un outil démonstratif transparent, respectant ainsi les nuances de sa pensée et son refus du systématisme. C'est d'ailleurs aussi cette mesure critique qu'il entend transmettre au lecteur en l'incitant à déchiffrer les textes comme le réel, de façon appliquée mais également libre, y compris en outrepassant les projets du créateur. Vigny ne se limite pas sur ce point à des prescriptions toujours très didactiques ; il conduit le public à prendre ses distances vis-à-vis des œuvres qu'il lui offre en mettant en cause, en leur sein, quelques-uns de leurs principes fondamentaux. C'est ainsi que le pittoresque de « Madame de Soubise » s'avère davantage horrible que charmant tandis que les effusions sentimentales du « Malheur » ou de « Symétha » suggèrent leur propre échec. De même, le finale sanglant de *La Maréchale d'Ancre* questionne le plaisir malsain du spectateur. Des choix par ailleurs défendus avec force n'échappent pas à cette mise en doute. En particulier, le principe fondamental de démonstration d'une idée-mère ne semble pas toujours évident : l'exemplarité de certaines histoires est mise en cause en leur sein même, tout comme l'autoritarisme du conteur. Émerge ainsi l'idée que les œuvres de Vigny sont philosophiques au sens où, bien au-delà de la façon dont elles peuvent impliquer le lecteur dans la construction d'une leçon, elles encouragent une posture de questionnement permanent et de recul critique.

CHAPITRE 7.

CONVAINCRE, PERSUADER, NUANCER

La double tendance de Vigny à défendre quelques convictions qu'il juge essentielles tout en exprimant l'esprit critique qui le caractérise par ailleurs ne se manifeste pas seulement à travers les réflexions qu'il développe sur l'enseignement et la littérature ou les choix génériques qu'il fait ; elle ressort aussi d'une analyse plus précise des stratégies argumentatives mises en place dans ses œuvres. Dans une perspective large, telle que la défend Ruth Amossy, « l'argumentation traverse l'ensemble des discours »¹ et comprend aussi bien la rhétorique que la littérature. Alain Vaillant rappelle que cette assimilation n'a pas toujours existé :

à la différence de la logique qui a la charge du vrai, de la rhétorique qui vise l'efficacité et, de préférence, le bien, la tradition philosophique grecque réserve à la *poésie* – disons ici la littérature – la jouissance : le discours littéraire ne produit aucune stricte vérité, ne prétend agir directement sur le réel, mais il produit du plaisir.²

On sait pourtant que la littérature ne se limite pas à une fonction si restreinte, en particulier à l'ère du « sacre de l'écrivain » ; Malesherbes déclare ainsi dans son discours de réception à l'Académie française en 1775 :

dans un siècle éclairé, dans un siècle où chaque citoyen peut parler à la nation entière par la voie de l'impression, ceux qui ont le talent d'instruire les hommes et le don de les émouvoir,

¹ Ruth Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2006, p. 33.

² A. Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, 2005, p. 14.

les gens de lettres, en un mot, sont au milieu du public dispersé ce qu'étaient les orateurs de Rome ou d'Athènes au milieu du peuple assemblé.³

Alain Vaillant explique encore que la Révolution

avait fait naître l'espoir, presque réalisé pendant les années de Convention jacobine, d'une parole toute puissante et capable, par la seule vertu du Verbe, d'agir sur le réel : le Poète romantique – et même le plus réactionnaire – se veut héritier de l'orateur de 1793, le livre imprimé remplaçant seulement la tribune politique⁴.

Plus largement, toute œuvre littéraire dont le but est de défendre une thèse peut faire l'objet d'une étude rhétorique. C'est ce que montrent les travaux d'Albert W. Halsall sur le « récit pragmatique », défini de la sorte :

le trait pertinent du genre pragmatique (dont les sous-genres comprendraient toutes les formes de narrativité didactique, "exemplaire" ou persuasive, y compris la fable, la parabole, le conte moral, et *a fortiori* le roman ou la nouvelle réaliste, idéologique, à thèse, etc.) serait de mobiliser le vraisemblable pour motiver le persuasif.⁵

On retrouve ici la conception aristotélicienne de la rhétorique, domaine des opinions et du probable, contrairement à la dialectique qui « s'appuie sur des vérités nécessaires »⁶.

Cette caractéristique justifie les critiques de Platon contre le métier des sophistes, que résume en partie la conclusion de Socrate dans le *Gorgias* : « La rhétorique [...] serait donc l'ouvrière d'une persuasion de croyance, non d'enseignement, sur le juste et l'injuste »⁷. L'opposition assimile l'art du discours à une tromperie. Le vraisemblable n'est pourtant pas forcément le contraire du vrai et la rhétorique ne se réduit pas à une vulgaire méthode de manipulation. Elle n'en appelle notamment pas aux seules émotions mais aussi à la raison, ce que peut marquer une distinction courante entre l'action de persuader et celle de convaincre. Avant de donner une nouvelle acception à ces deux concepts, Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca montrent qu'ils représentent des stratégies différentes pour faire partager une position sans prétendre démontrer une vérité :

Pour qui se préoccupe du résultat, persuader est plus que convaincre, la conviction n'étant que le premier stade qui mène à l'action. Pour Rousseau, ce n'est rien de convaincre un enfant « si l'on ne sait le persuader ».

Par contre, pour qui est préoccupé du caractère rationnel de l'adhésion, convaincre est plus que persuader. [...] Pour Pascal, c'est l'automate qu'on persuade, et il entend par là, le corps, l'imagination, le sentiment, bref tout ce qui n'est point la raison.⁸

³ Malesherbes, « Discours de réception à l'Académie Française » [1775], cité par P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, *op.cit.*, p. 37.

⁴ A. Vaillant, *La Crise de la littérature*, *op.cit.* p. 18.

⁵ A. W. Halsall, *L'Art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988, p. 24.

⁶ Emmanuel Bury, article « Rhétorique », in M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, *op.cit.*

⁷ Platon, *Gorgias* [IV^e siècle avant J.-C.], 455 a, trad. Alfred Croiset, éd. Thierry Formet, Paris, Gallimard, « Folio plus – philosophie », 2009, p. 20.

⁸ Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* [1958], Bruxelles, éditions de l'université de Bruxelles, 2008, p. 35. Voir J.-J. Rousseau, *Émile* [1762], livre III (*Œuvres complètes*, t. IV, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969) et B. Pascal, *Pensées*, *op.cit.*, fragment 252. Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca formulent ensuite la distinction suivante : « Nous nous proposons d'appeler persuasive une argumentation qui ne prétend valoir que pour un auditoire particulier et d'appeler convaincante celle qui est censée obtenir l'adhésion de tout être de raison. La nuance est assez délicate et dépend, essentiellement, de l'idée que l'orateur se fait de l'incarnation de la raison. » (*op.cit.*, p. 36).

Apparaît ici une tension entre moyen et fin : persuader relève peut-être d'une démarche moins satisfaisante sur le plan intellectuel mais plus efficace, en particulier auprès des personnes faibles, comme les enfants. Toutefois, d'après Ruth Amossy, argumenter ne consiste pas toujours à « modifier les positions de l'allocutaire » en « offrant des stratégies programmées à cet effet » :

Le discours argumentatif peut proposer des questions qu'il travaille à dégager et à formuler, mais qu'il se refuse à trancher. Il peut soumettre un problème à la réflexion de l'auditoire sans pour autant avancer de solution définitive.⁹

Cette souplesse caractérise surtout, selon elle, le texte fictionnel, qu'on ne saurait confondre avec un prêche.

Chez Vigny, on reconnaît à la fois des entreprises de conviction, de persuasion et d'argumentation au sens large, de sorte que l'on s'interroge : quelle part de manipulation recèlent ses œuvres ? Dans quelle mesure ménagent-elles une adhésion réfléchie aux réflexions de l'auteur ? La réponse à ces questions ne peut bien sûr pas être simple. Le double recours à l'intelligence et à l'émotion, pour reprendre un titre de Jacques-Philippe Saint-Gérard¹⁰, peut manifester une volonté d'emporter l'assentiment par tous les moyens mais aussi une recherche d'équilibre. De même, solliciter les sentiments du public ne trahit pas nécessairement une tentative de manipulation, mais peut-être l'humilité de qui ne prétend pas énoncer clairement des leçons assurées. En outre, Vigny met fréquemment en doute les thèses qu'il défend par ailleurs ainsi que les procédés qu'il utilise pour y parvenir. Argumenter revient alors à interroger, comme l'envisage Ruth Amossy ; le didactisme laisse la place à une démarche plus philosophique, ainsi que le précédent chapitre a commencé à le montrer. On sait que ces deux aspects sont étroitement liés mais l'on essaiera ici de les distinguer pour mieux faire apparaître la richesse de l'écriture de Vigny. Une première partie présentera ainsi les diverses façons qu'a l'auteur de renforcer l'expression de ses idées de manière à emporter l'adhésion. Elle reprendra trois grandes catégories aristotéliennes pour les appliquer à la littérature, ainsi que le fait notamment Vincent Jouve qui rappelle :

Le *logos* rassemble les procédés fondés sur l'argumentation logique et faisant appel à la raison du destinataire ; le *pathos* désigne les techniques qui permettent d'émouvoir l'allocutaire en jouant sur sa sensibilité ; l'*ethos* renvoie aux signaux qui assurent la crédibilité du locuteur en donnant de lui une image fiable.¹¹

Une seconde partie montrera comment, à l'inverse, l'écrivain nuance son argumentation. Il sera alors particulièrement intéressant de voir que les mêmes procédés peuvent souligner une thèse ou la complexifier. Le constat d'incessantes oscillations entre didactisme et doute amènera à conclure, sans trancher, sur les subtils équilibres qui fondent une grande partie de l'œuvre de Vigny.

⁹ R. Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op.cit., p. 33 et 35.

¹⁰ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'Intelligence et l'émotion*, op.cit.

¹¹ V. Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 61.

I/ STRATÉGIES ARGUMENTATIVES

C'est bien sûr dans un sens large que l'on peut dire que l'écrivain mobilise les trois voies de l'art d'argumenter mises au jour par Aristote dans sa *Rhétorique*¹². Plusieurs procédés font principalement appel à la raison du lecteur, autrement dit au *logos*. Mais le locuteur nous rallie parfois plus insidieusement à ses points de vue, faisant mine de n'exposer que des données évidentes alors même qu'il s'engage ; façon de construire un *ethos* neutre et par là fiable. La manipulation est cependant peut-être plus grande quand l'auteur joue sur les émotions du lecteur – le *pathos* – pour parvenir à ses fins.

A) LOGOS

Pour Albert W. Halsall, les maximes, discours du narrateur ou débats entre personnages sont les lieux privilégiés du *logos* dans un roman¹³. Cette dimension n'est pas absente des œuvres de Vigny, romanesques ou non, dans lesquelles Joseph Sungolowsky repère « [c]ertaines caractéristiques de la doctrine classique que surent reconnaître les auteurs du dix-huitième siècle », à savoir « une tendance à l'impersonnalité et à la moralité, et un goût pour l'organisation et la rhétorique. »¹⁴ On retrouve en effet chez Vigny plusieurs traits de l'écriture des moralistes du XVII^e siècle, tout comme des philosophes du siècle suivant. Ce n'est toutefois pas seulement un art de la formule que perpétue Vigny mais une façon d'interpeller la raison par l'agencement et la portée de la fiction.

1. DISCOURS DE MORALISTE

Devant le large emploi du terme de *moraliste*, Louis Van Delft en propose une définition étroite :

écrivain qui traite des mœurs et (ou) s'adonne à l'analyse, en ne s'interdisant pas de rappeler des normes ; qui adopte très généralement pour forme soit le traité, soit le fragment ; dont l'attitude consiste à se maintenir avant tout à hauteur d'homme, du fait du vif intérêt qu'il porte au vécu.¹⁵

Vigny n'appartient pas à cette catégorie précise d'auteurs mais il en rappelle parfois la manière par la posture qu'adoptent ses narrateurs, son goût pour les sentences et l'usage de

¹² Aristote, *Rhétorique* [IV^e siècle avant J.-C.], livre I, chapitre 2, trad. et éd. Médéric Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 76.

¹³ A. W. Halsall, « Le roman historico-didactique », *op.cit.*, p. 100.

¹⁴ J. Sungolowsky, *Alfred de Vigny et le dix-huitième siècle*, Paris, Nizet, 1968, p. 173.

¹⁵ Louis Van Delft, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982, p. 108.

certains motifs.

a) UNE INSTANCE QUI JUGE

Le dispositif de certaines œuvres favorise à l'évidence l'énoncé de commentaires gnomiques sur la société et les hommes. L'enveloppe discursive de *Servitude et grandeur militaires* est ainsi propice à une réflexion sur l'armée mais aussi sur la nation ou l'honneur. Le cadre fictif des consultations ne ménage pas moins de place aux analyses sur le statut du poète. Mais les considérations générales s'insèrent aussi au sein des récits, d'autant plus naturellement que ceux-ci se présentent comme des narrations orales faites par un personnage précis, à l'attention d'un destinataire singulier, dans un but souvent déterminé. On se souvient par exemple que le Docteur noir commente la grandeur morale des prisonniers de Saint-Lazare dans la troisième histoire de *Stello*¹⁶. Dans *La Canne de jonc*, la maturité acquise par Renaud le conduit parfois à interrompre son récit pour juger les faits qu'il rapporte. Ainsi, quand il raconte comment il quitta son père pour toujours « avec indifférence », il fait entendre une série d'exclamations à caractère général sur les illusions qui égarent souvent les hommes :

– Ô rêves d'autorité et d'esclavage ! Ô pensées corruptrices du pouvoir, bonnes à séduire les enfants ! Faux enthousiasmes ! poisons subtils, quel antidote pourra-t-on jamais trouver contre vous ! –¹⁷

L'auteur dénonce ainsi explicitement les faiblesses qu'il met en scène. Dans le roman à la troisième personne qu'est *Cinq-Mars*, l'instance narratrice omnisciente glisse des jugements dans le récit de façon moins émotive, plus docte. Quand Richelieu endort la colère du roi au chapitre VIII, on lit par exemple : « Le cardinal s'inclina, [...] baisa [la main du roi] avec respect ; et son cœur, qui aurait dû se briser de repentir, ne se remplit que de la joie d'un orgueilleux triomphe. »¹⁸ L'antithèse entre « repentir » et « triomphe », qui oppose une norme bafouée à une réalité honteuse, intervient cependant sans lourdeur parce qu'elle s'inscrit dans la continuité du récit et ne donne pas lieu à un développement plus étoffé. De tels commentaires peuvent ainsi se multiplier et faire du roman un lieu privilégié d'observations morales.

Mais la poésie de Vigny fait aussi entendre, rappelons-le, « l'instance d'une profération morale »¹⁹. Dans « Les Destinées », celle-ci s'exprime même à la quatrième personne, conférant une portée universelle à ses interrogations sur la condition humaine²⁰. Par ailleurs, l'emploi du présent d'énonciation « manifeste la présence du narrateur (ainsi que son effort de persuasion en direction du narrataire). »²¹ C'est ce que note André Jarry à propos des vers 139

¹⁶ *Stello*, chapitre XXVIII ; voir notre chapitre 2, p. 121.

¹⁷ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre III, p. 771-772.

¹⁸ *Cinq-Mars*, chapitre VIII, p. 102.

¹⁹ J.-P. Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique, de Lamartine à Nerval*, op.cit., p. 79. Voir notre chapitre 6, p. 408.

²⁰ Voir la dernière section des « Destinées », *Les Destinées*, p. 118-119.

²¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 623.

à 141 du « Mont des Oliviers » :

La Terre sans clartés, sans astre et sans aurore
Et sans clartés de l'âme ainsi qu'elle est encore,
Frémissait. [...] ²²

La rapide comparaison qui occupe le second hémistiche du vers 140 dégage une leçon générale du tableau offert par le poème : celle d'une déréliction permanente de l'humanité. Sans employer davantage la première personne, le poète intervient de façon plus massive dans un morceau comme « Dolorida », où il ne se contente pas de poser des questions qui éveillent l'intérêt du lecteur mais où il formule des commentaires au présent gnomique. L'apostrophe des vers 49-50, qui instaure une proximité avec l'héroïne, débouche ainsi sur l'énoncé d'une vérité générale, aux vers 51-54 :

Près d'un constant époux, peut-être, ô jeune femme !
Quelque infidèle espoir eût égaré ton âme ;
Car l'amour d'une femme est semblable à l'enfant
Qui, las de ses jouets, les brise triomphant,
Foule d'un pied volage une rose immobile,
Et suit l'insecte ailé qui fuit sa main débile. ²³

Le commentaire se développe ici de manière non négligeable puisque la comparaison entre femme et enfant regroupe en fait trois scènes différentes illustrant la même idée d'inconstance. La répétition de telles interventions semble trahir une perpétuelle volonté didactique dans ce poème dont l'intérêt principal paraît pourtant essentiellement dramatique. Quelques vers plus loin, la valorisation d'un silence stoïque cher à l'auteur se glisse ainsi dans le récit :

Un grand froid la saisit, mais les fortes douleurs
Ignorent les sanglots, les soupirs et les pleurs :
Elle reste immobile, et, sous un air paisible
Mord, d'une dent jalouse, une main insensible. ²⁴

L'usage du présent de narration permet de passer souplement à un présent de vérité générale, d'autant que le commentaire du poète apparaît, à travers l'usage des deux points, comme une explication utile, permettant de poursuivre l'évocation de l'héroïne.

De telles interventions d'une voix supérieure et extérieure à l'intrigue ne sont guère possibles au théâtre, à moins de recourir à un chœur ou à une instance commentatrice comparable. Or, on a déjà rapporté l'hypothèse que le Quaker joue ce rôle dans *Chatterton* ²⁵ et en effet, le personnage éclaire certains aspects de l'intrigue à la manière d'un narrateur, énonce des jugements de moraliste. Quand Kitty Bell embrasse ses enfants tant elle est heureuse de l'arrivée du Lord Maire qui lui fait espérer que la situation du poète s'améliore, à la scène 6 de l'acte III, le religieux remarque ainsi, en aparté : « La mère donne à ses enfants un baiser d'amante sans le savoir. » ²⁶ La fin de la phrase confère nettement au locuteur une lucidité supérieure. Face à John Bell, c'est en tant que garant de la charité et de la justice que

²² « Le Mont des Oliviers », v. 139-141, *Les Destinées*, p. 152.

²³ « Dolorida », v. 49-54, *Poèmes antiques et modernes*, p. 60.

²⁴ *Ibid.*, v. 67-70.

²⁵ Chapitre 5, p. 338.

²⁶ *Chatterton*, III, 6, p. 805.

le Quaker s'exprime, dénonçant les injustices du riche industriel, on s'en souvient²⁷. De façon plus surprenante, le protagoniste délivre à la petite Rachel une leçon très noire sur la condition humaine, qu'on ne penserait guère transmettre à un enfant : « De frayeur en frayeur, tu passeras ta vie d'esclave. Peur de ton père, peur de ton mari un jour, jusqu'à la délivrance. »²⁸ Le vieillard va jusqu'à envisager la mort de la fillette qu'il prend sur ses genoux et dont on ne s'étonne pas qu'elle finisse par pleurer, loin d'être consolée par ces propos des rudesses de son père. Le Quaker joint cependant à son constat sinistre un conseil de conduite plus adapté à son interlocutrice : « Joue, belle enfant, jusqu'à ce que tu sois femme »²⁹. Il n'est pas inintéressant que cette recommandation rejoigne celles proférées par le poète du « Bal »³⁰ : les mêmes volontés didactiques se retrouvent d'une œuvre à l'autre, trouvant à s'exprimer plus ou moins maladroitement selon le contexte. Au théâtre, la relative difficulté à faire entendre et accepter les leçons qui se dégagent de l'action justifie peut-être que Vigny accompagne systématiquement ses pièces d'un texte liminaire qui en explicite les enjeux philosophiques.

b) GOÛT POUR LES SENTENCES

Davantage que ces fréquents jugements, c'est toutefois leur formulation lapidaire qui rappelle la manière des moralistes. Remy de Gourmont reproche ainsi à Vigny que « [s]on sentiment se fige en aphorismes »³¹ ; Fernand Baldensperger trouve dans sa poésie « des vers-proverbes, des alexandrins-maximes »³². Tous ces termes soulignent la présence, dans les œuvres de l'auteur, de formules condensées et frappantes de vérités à caractère général. Le mot de *proverbe*, qui renvoie plutôt à l'énoncé figé, propre à un groupe social, de vérités émanant de la vie quotidienne, s'applique toutefois moins à Vigny, alors que les nuances attachées au nom *maxime*, qui désigne précisément un outil rhétorique particulièrement en vogue dans la France du XVII^e siècle, lui correspondent mieux.

Le goût de l'écrivain pour l'énoncé ramassé et marquant de réflexions générales ne fait en tout cas pas de doute. Dans ses carnets, notamment, Vigny note pour les fixer des pensées en peu de mots, souvent de façon très brillante. On se contentera ici de quelques exemples significatifs. En 1846, Vigny écrit ainsi : « Aujourd'hui vaut mieux qu'hier et demain vaut mieux qu'aujourd'hui. »³³ Au-delà du présent gnomique qui lui confère une portée universelle, l'efficacité de la formule tient au chiasme sur lequel elle repose et qui rend particulièrement sensible l'idée d'une spirale infinie du progrès. Les figures de construction ne marquent pas seulement des renchérissements mais souvent des oppositions ; c'est le cas de cette antithèse sobre : « L'espérance rend lâche. La certitude d'un destin irrévocable rend

²⁷ Voir notre chapitre 3, p. 176 *sqq.*

²⁸ *Chatterton*, I, 4, p. 770.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Voir notre chapitre 4, p. 259-260.

³¹ R. de Gourmont, *Promenades littéraires*, *op.cit.*, p. 74.

³² Fernand Baldensperger, *Alfred de Vigny. Nouvelle Contribution à sa biographie intellectuelle*, Paris, Les belles lettres, « Études françaises », 1932, p. 47.

³³ *Journal*, p. 1248.

courageux. »³⁴ Le recours au paradoxe semble toutefois plus saisissant, comme dans cette question rhétorique : « Qu'est-il besoin d'enfer, n'avons-nous pas la vie ? »³⁵ Enfin, les images jouent un rôle important. Citons simplement cette déclaration datée de 1837 : « Le Christianisme est un fruit à la portée de la faiblesse. »³⁶ Outre le détournement dépréciatif de l'expression courante à portée de main par la substitution d'un terme abstrait connoté négativement au substantif concret habituel, c'est l'usage de l'image du fruit qui frappe puisque dans la culture chrétienne, ce terme ne manque pas d'évoquer l'épisode du péché originel et du fruit cueilli par Ève³⁷ alors qu'il désigne ici la religion elle-même, qui apparaît ainsi comme une tentation à repousser.

La forme du vers se prête tout particulièrement à ces énoncés synthétiques, d'autant que le rythme de l'alexandrin est propice aux balancements binaires. On pense bien sûr au célèbre vers de « La Mort du Loup », déjà analysé antérieurement et parmi les rares de Vigny à être encore couramment cité :

Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse.³⁸

Dans le même poème, l'on retient aussi cette déclaration :

Gémir, pleurer, prier est également lâche.³⁹

À l'énumération du premier hémistiche, qui appelle une triple accentuation, s'oppose clairement le refus de la seconde partie du vers, qu'on est tenté de lire d'un trait, accentuant principalement l'adjectif final. La leçon contenue dans le vers 176 de « La Bouteille à la Mer » joue davantage sur un effet de martèlement :

Le vrai Dieu, le Dieu fort est le Dieu des idées !⁴⁰

La répétition du substantif *Dieu* amène une allitération en [d], complétée par le nom *idées*. Le rythme régulier du tétramètre renforce l'impression de détermination qui ressort de cette affirmation. La même cadence se retrouve au vers 106 des « Oracles » :

S'agiter et blesser est l'instinct des vipères.⁴¹

Le vers 108 de « La Flûte » joue plus simplement de la césure à la sixième syllabe de l'alexandrin :

– Tout homme a vu le mur qui borne son esprit.⁴²

L'idée d'un obstacle est rendue plus sensible par la pause que l'on marque après le terme *mur*, dans cette sentence nettement mise en valeur par le tiret qui l'isole. Citons enfin quelques vers de « La Colère de Samson », où le héros multiplie les énoncés gnomiques sur la guerre des sexes :

Car la Femme est un être impur de corps et d'âme.

³⁴ *Ibid.*, p. 957 (10 mai 1832).

³⁵ « Esquisses sans lendemain », *L'Atelier du poète, Œuvres complètes*, t. I, p. 355 (fragment D 30, 1851).

³⁶ *Journal*, p. 1072.

³⁷ Voir Genèse, III, 6.

³⁸ « La Mort du Loup », v. 78, *Les Destinées*, p. 145. Voir chapitre 5, p. 122.

³⁹ *Ibid.*, v. 85.

⁴⁰ « La Bouteille à la Mer », v. 176, *Les Destinées*, p. 159.

⁴¹ « Les Oracles », v. 106, *ibid.*, p. 132.

⁴² « La Flûte », v. 108, *ibid.*, p. 148.

L'Homme a toujours besoin de caresse et d'amour⁴³...

Proust se souviendra quant à lui du vers 78, qu'il placera en exergue de *Sodome et Gomorrhe* :

La Femme aura Gomorrhe et l'Homme aura Sodôme⁴⁴.

La bipartition de l'alexandrin est à nouveau exploitée pour souligner une assertion tranchée, dont la récurrence dans *Les Destinées* confirme la dimension fortement didactique du recueil. Il semble toutefois exagéré d'en conclure avec Verdun-Louis Saulnier qu'« [à] l'efficacité de l'accent, Vigny sacrifie la nuance de la pensée. Il y a là de l'éloquence de catéchisme »⁴⁵. Le poète se refuse à prêcher, on le sait, et ne renonce pas à la complexité en forgeant quelques maximes certes remarquables mais qui n'épuisent pas le sens des textes dans lesquels elles prennent place sans du reste les conclure. Les sentences bien frappées appellent la mémorisation mais aussi la méditation. De même, il est vrai que l'emploi des capitales, qui distinguent quelques expressions majeures à la fin des « Destinées »⁴⁶ ou de « L'Esprit pur »⁴⁷, peut sembler fortement insistant et justifier l'impression d'« une mythologie de la stèle »⁴⁸, mais Vigny en joue aussi pour remettre en cause l'autorité immuable de l'écrit, on s'en souvient⁴⁹. La mise en valeur de certaines expressions suscite donc peut-être davantage la réflexion qu'elle n'impose une leçon.

Dans les œuvres en prose, la typographie s'avère particulièrement précieuse pour détacher visuellement des formules essentielles mais Vigny ne se contente pas de cet artifice et travaille toujours à faire sonner des maximes marquantes. À la fin de *Stello*, l'usage de l'italique souligne clairement les différentes règles qui constituent les points de l'ordonnance du Docteur noir, auxquelles la forme de l'infinitif confère une portée universelle, de même qu'une série de préceptes qui justifient ces recommandations au présent de vérité générale. On lit ainsi : « *La solitude est sainte.* » « *L'espérance est la plus grande de nos folies.* »⁵⁰ Mais d'autres sentences semblent assez musicales pour se passer d'un tel renforcement ; c'est le cas de celle-ci : « Le poète a une malédiction sur sa vie et une bénédiction sur son nom. »⁵¹ Opposer deux termes qui comportent le même nombre de syllabes et riment ensemble du fait de leur proximité morphologique assure une efficacité certaine à l'affirmation. Les sentences de ce genre ressortent en outre particulièrement du chapitre XL parce qu'elles sont simplement juxtaposées dans l'ordonnance et donc facilement détachables. Mais une foule d'aphorismes apparaît en fait dans l'ensemble des discours du Docteur noir. On n'en trouve pas moins de trois dans cette phrase du chapitre XXXIX ; nous les soulignons :

Comme le pouvoir est une science de convention selon les temps, et que tout ordre social est basé sur un mensonge plus ou moins ridicule, tandis qu'au contraire les beautés de tout art ne sont possibles que dérivant de la vérité la plus intime, vous comprenez que le

⁴³ « La Colère de Samson », v. 38-39, *ibid.*, p. 140.

⁴⁴ *Ibid.*, v. 78, p. 141. Voir M. Proust, *Sodome et Gomorrhe* [1921-1922], *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié (dir.), Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 1209.

⁴⁵ V.-L. Saulnier, édition des *Destinées*, *op.cit.*, p. LIII.

⁴⁶ « Les Destinées », *op.cit.*, p. 117-119.

⁴⁷ « L'Esprit pur », *Les Destinées*, p. 167-168.

⁴⁸ V.-L. Saulnier, édition des *Destinées*, *op.cit.*, p. XLVII.

⁴⁹ Voir notre chapitre 2, p. 135-136.

⁵⁰ *Stello*, chapitre XL, p. 662 et 664.

⁵¹ *Ibid.*, p. 664.

pouvoir, quel qu'il soit, trouve une continuelle opposition dans toute œuvre ainsi créée.⁵²

Le locuteur formule les prémisses de son raisonnement avec une netteté et une assurance remarquables. De façon paradoxale, même sa réplique disant dans *Daphné* l'inanité de l'éducation – « nul n'enseigne puisque nul ne sait »⁵³ – sonne comme une maxime que le parallélisme des négations, qui crée une allitération en [n], grave dans les esprits. Preuve supplémentaire de la tendance de Vigny à prêcher malgré le doute qui le retient par ailleurs, l'énoncé gnomique d'une idée similaire se trouve déjà dans la bouche du Quaker, dès la première scène de *Chatterton* : « Il n'y a pas de sagesse humaine. »⁵⁴ Tout au long de la pièce, d'autres maximes, du religieux ou du poète, viennent ensuite en confirmer le caractère sentencieux. Cette dimension n'est pas également propre à toutes les œuvres de Vigny mais peut surgir de façon ponctuelle. Ainsi, on retrouve quelques sentences dans les chapitres discursifs de *Servitude et grandeur militaires*, où l'on distingue notamment cette phrase : « L'armée est une nation dans la nation, c'est un vice de nos temps. »⁵⁵ La double définition imagée crée un balancement qui retient l'attention tout en sollicitant la réflexion. En vers comme en prose, Vigny a donc souvent à cœur de soumettre des formules fortes à la réflexion du public.

c) RÉMINISCENCES D'UNE TRADITION

Plus précisément, il rappelle souvent la façon dont certains auteurs des XVI^e et XVII^e siècles expriment une conscience de la vanité qui constitue l'une des « constantes de la littérature morale » selon Louis Van Delft⁵⁶. C'est à cette vérité essentielle que semble parvenu Renaud, qui déclare au début du chapitre III de *La Canne de jonc* : « Je ne suis rien »⁵⁷. Cette sagesse trouve certainement sa source dans l'observation de Bonaparte, qui inspire ces réflexions au jeune page : « Il nous défend à tous de lever le voile, mais il se voit nu par dessous. Et que voit-il ? un pauvre ignorant comme nous tous, et sous tout cela la créature faible ! »⁵⁸ Le personnage se fait ici « démasqueur »⁵⁹, selon le néologisme de Louis Van Delft ; il débusque l'insignifiance de l'homme sous des dehors imposants. Dans l'introduction de l'ouvrage, l'auteur dénonce aussi l'absurdité cruelle de la condition militaire : « ils vont, ils tuent, et sont tués. »⁶⁰ La juxtaposition rapide et sèche de verbes simplement précédés d'un pronom personnel sujet, pour dire combien l'existence du soldat se résume à peu de choses, peut rappeler la phrase de Montaigne : « Ils vont, ils viennent, ils trottent, ils dansent, de mort nulles nouvelles. »⁶¹ Les hommes de guerre, eux, ne peuvent

⁵² *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 655.

⁵³ *Daphné*, chapitre I, p. 901.

⁵⁴ *Chatterton*, I, 1, p. 764.

⁵⁵ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre II, p. 689.

⁵⁶ L. Van Delft, *Le Moraliste classique, op.cit.*, p. 189.

⁵⁷ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre III, p. 769.

⁵⁸ *Ibid.*, chapitre V, p. 778.

⁵⁹ L. Van Delft, *Le Moraliste classique, op.cit.*, p. 320.

⁶⁰ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre II, p. 691.

⁶¹ Michel de Montaigne, *Essais* (1595), éd. Jean Céard (dir.), Paris, Librairie générale française, « Le Livre de

ignorer la mort mais l'effet d'intertextualité dénonce une semblable absence de sens dans le sort qui leur est imposé. Dans *Chatterton* en revanche, c'est bien pour fustiger les « désœuvrés remuants »⁶² que le Quaker convoque le motif de la « course précipitée » également développé par La Bruyère dans le portrait de Cimon et Clitandre⁶³. On pense encore davantage aux *Caractères* quand Vigny décrit le type de « L'HOMME DE LETTRES » dans la préface de sa pièce, au présent de permanence, sur un rythme vif et un ton piquant, en particulier à travers le dispositif du faux éloge par lequel il met à mal la bonne image injustifiée de ce genre d'écrivain, « convenable à tout et convenable en tout »⁶⁴, comme s'il n'était réellement doué pour rien.

C'est aussi l'emploi de certaines images qui rappelle l'art des moralistes. Quand Henri d'Effiat s'évanouit à cause de la lettre de la reine lui demandant de renoncer à Marie de Gonzague, le narrateur de *Cinq-Mars* écrit par exemple :

Et il tomba la face contre terre, comme tombe un arbre déraciné.

Les vastes tempêtes prennent différents aspects, selon les climats où elles passent [...]. Il en est de même des grandes passions : elles prennent d'étranges aspects, selon nos caractères⁶⁵.

L'arbre abattu évoque inmanquablement toute une série de textes relevant de la littérature de sagesse. On pense au rêve de Nabuchodonosor interprété par Daniel dans l'Ancien Testament⁶⁶, mais aussi aux cèdres du Liban décrits par Ézéchiel et convoqués par Bossuet dans son sermon sur l'Ambition⁶⁷, de même qu'à la fable « Le Chêne et le Roseau » de La Fontaine⁶⁸. Si Vigny ne développe pas l'idée de la chute du puissant, le commentaire qui prolonge la comparaison indique bien sa volonté de conférer une portée générale à la scène décrite. La référence à La Fontaine est toutefois plus manifeste dans la lettre du père de Renaud, retranscrite au quatrième chapitre de *La Canne de jonc* : « il n'y a si petit homme qu'il n'ait gonflé. – Le nombre est incalculable des grenouilles qui crèvent. »⁶⁹ À l'évidence, le scripteur renvoie ici à la fable de « La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf »⁷⁰ ; il se pose ainsi en sage moquant la suffisance des médiocres. Le motif réapparaît sans effet de citation plus précis dans « La Flûte », quand le narrateur, rapportant le récit du pauvre, y insère ses propres commentaires et parle de « ballon [...] crevé » pour évoquer les prétentions du personnage, qui sont aussi plus largement celles de tout un « âge »⁷¹. L'image rappelle également les bulles de savon parfois présentes dans les natures mortes de peintres néerlandais du XVII^e siècle comme Jacques De Gheyn ou David Bailly, représentant la futilité

poche », « La Pochothèque », 2001, livre I, chapitre XIX, p. 131.

⁶² *Chatterton*, I, 5, p. 772.

⁶³ Jean de La Bruyère, *Les Caractères* [1688], VIII, 19, éd. E. Bury, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1995, p. 314.

⁶⁴ *Chatterton*, préface, p. 750.

⁶⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 279.

⁶⁶ Livre de Daniel, IV.

⁶⁷ Ézéchiel, XXXI. Voir aussi J. B. Bossuet, « Sermon sur l'Ambition », *Le Carême du Louvre* [1662], éd. Constance Cagnat-Deboeuf, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001, p. 143.

⁶⁸ J. de La Fontaine, « Le Chêne et le Roseau », *Fables, op.cit.*, I, 22, p. 85-86.

⁶⁹ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre IV, p. 775.

⁷⁰ J. de La Fontaine, « La Grenouille qui veut se faire aussi grosse que le Bœuf », *Fables, op.cit.*, I, 3, p. 64-65.

⁷¹ « La Flûte », *op.cit.*, v. 44 et 42, p. 146.

et la fragilité des biens terrestres⁷². De tels tableaux associent fréquemment à ce symbole d'évanescence un crâne, jouant le rôle d'un cruel *memento mori*. Le narrateur de *Stello* évoque une composition semblable quand il décrit la chambre du malade après le récit de la mort de Chatterton :

Une haute lampe éclairait une partie de la chambre de Stello ; car cette chambre était si grande, que la lueur n'en pouvait atteindre les angles ni le haut plafond. Des rideaux épais et longs, un antique ameublement, des armes jetées sur des livres, une énorme table couverte d'un tapis qui en cachait les pieds, et sur cette table deux tasses de thé : tout cela était sombre, et brillait par intervalles de la flamme rouge d'un large feu, ou bien se laissait deviner à demi, et par reflets, sous la lueur jaunâtre de la lampe. Les rayons de cette lampe tombaient d'aplomb sur la figure impassible du Docteur Noir et sur le large front de Stello, qui reluisait comme un crâne d'ivoire poli.⁷³

La taille de la pièce, des rideaux et de la table, ainsi que l'abondance désordonnée des objets donnent une impression de démesure pourtant contredite par la faiblesse de la lumière qui peut rappeler les tableaux de Georges de La Tour⁷⁴ et participe en tout cas d'un jeu du visible et du caché, auquel contribuent également les étoffes occultantes et que couronne la comparaison finale, dévoilant la mort à laquelle sont promis tous les vivants. Cette description prolonge donc subtilement le récit macabre du docteur en rappelant la fragilité latente des choses et des êtres.

2. PROCÉDÉS DE PHILOSOPHE

La façon dont Vigny suscite la réflexion prolonge aussi d'autres traditions, en particulier philosophiques. L'étude de sa pratique des grands genres a commencé à le montrer⁷⁵, mais il convient de souligner l'usage massif qu'il fait, dans une large partie de son œuvre, de l'apologue et du dialogue, fort utilisés par Platon puis Voltaire ou Diderot, pour ne citer que les exemples les plus illustres : ses récits poétiques ou romanesques présentent souvent des cas exemplaires desquels émerge une leçon ; de grandes conversations permettent un exposé dynamique des idées dans son théâtre mais plus encore dans le cadre des *Consultations* ou du banquet de *Daphné*, et même dans un poème comme « La Prison ». Ce dernier rappelle même la situation qui préside au *Dialogue d'un prêtre et d'un moribond* de Sade⁷⁶ ; Vigny n'a pas pu s'inspirer de l'opuscule, vraisemblablement composé en 1782 mais seulement publié en 1926, et il ne se place pas dans une optique libertine invitant à préférer les plaisirs de la chair aux mortifications de la pénitence, mais il manifeste un art avéré des cas problématiques, aptes à remettre en cause la religion.

⁷² Voir par exemple Jacques De Gheyn, *Vanité*, 1603, huile sur bois, New York, The Metropolitan Museum of Art et David Bailly, *Autoportrait*, 1651, huile sur bois, Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal.

⁷³ *Stello*, chapitre XIX, p. 553.

⁷⁴ Même si dans l'article de l'*Encyclopædia Universalis* (*op.cit.*) qu'il lui consacre, Robert Fohr rapporte que le peintre lorrain du XVII^e siècle tomba dans un long oubli après sa mort, de sorte que Vigny ne saurait ici s'en inspirer.

⁷⁵ Voir le chapitre précédent.

⁷⁶ Sade, *Dialogue d'un prêtre et d'un moribond* (1926), *Œuvres*, t. I, éd. Michel Delon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

Surtout, Vigny évoque la manière des philosophes des Lumières quand il propose de porter un regard inattendu sur certaines réalités pour en faire éclater la vérité profonde, à la façon du Montesquieu des *Lettres persanes*. C'est clairement la démarche du narrateur de *Cinq-Mars* quand il décrit la posture de Richelieu, auquel la cour de Louis XIII montre une soumission extrême : « il fit deux pas, et se plaça debout à la droite du roi, comme à sa place naturelle. Un étranger en entrant eût plutôt pensé que le Roi était à sa gauche. »⁷⁷ Envisager l'erreur d'un personnage ne connaissant pas les dirigeants de la France permet ici de dénoncer une dérive à laquelle il convient de ne pas s'accoutumer. Le Docteur noir développe un procédé similaire au chapitre XXVI de *Stello*, quand l'évocation de la chaise de paille de la prison Lazare, couverte d'inscriptions dépourvues de foi, le conduit à méditer le déclin du christianisme en imaginant la réaction d'un « Hindou de Calcutta » face au cimetière du Père-Lachaise :

L'Hindou sera embarrassé ; il ne verra ni pagodes de Brahma, ni statues de Vichnou aux trois têtes, aux jambes croisées et aux sept bras ; il cherchera le *lingam*, et ne le trouvera pas ; il cherchera le turban de Mahomet, et ne le trouvera pas ; il cherchera la Junon des morts, et ne la trouvera pas ; il cherchera la croix, et ne la trouvera pas, ou, la démêlant avec peine à quelques détours d'allées, enfouie dans des bosquets et honteuse comme une violette, il comprendra bien que les chrétiens font exception dans ce grand peuple ; il se grattera la tête [...]. Et, voyant des noces bourgeoises courir, en riant, dans les chemins sablés, et danser sous les fleurs et sur les fleurs des morts, remarquant l'urne qui domine les tombeaux, n'ayant vu que rarement : *Priez pour lui, priez pour son âme*, il vous répondra : « Très certainement ce peuple brûle ses morts et enferme leurs cendres dans ces urnes. Ce peuple croit qu'après la mort du corps tout est dit pour l'homme. [...] »⁷⁸

Micheline Besnard voit dans cette digression un « pastiche des philosophes du dix-huitième siècle »⁷⁹. Le rapprochement semble en effet s'imposer mais l'intérêt n'en est pas essentiellement ludique. Le passage relativise l'hégémonie du culte chrétien en énumérant les attributs d'autres religions, en particulier de l'hindouisme, dont l'importance pour certains hommes apparaît ainsi manifeste. Contrairement aux écrits antérieurs à la Révolution, ces lignes font de plus éclater une déplorable absence de foi, à travers la répétition des tournures négatives ainsi que le constat d'une disparition des signes de piété sous des décorations funéraires purement matérielles⁸⁰ et des attitudes dépourvues de recueillement. L'intrigue soumise à l'Hindou implique également le lecteur dans la mise au jour de ce manque de spiritualité, que le regard neuf et décalé de l'étranger fait apparaître avec évidence.

Dans *Quitte pour la peur*, c'est le caractère candide et ingénu de la duchesse, à la manière de fameux personnages voltairiens⁸¹, qui conduit à s'interroger sur les dysfonctionnements d'une société face à laquelle l'héroïne, décrite comme « naïve, enfantine »⁸², ne cesse d'exprimer son incompréhension et de demander des explications⁸³. Dans *Cinq-Mars* déjà, Vigny exploite le ressort d'un regard puéril, innocent, pour mieux dénoncer l'horreur de certaines scènes. Ainsi au chapitre V, la foule force presque l'enfant juché sur une corniche

⁷⁷ *Cinq-Mars*, chapitre VIII, p. 102.

⁷⁸ *Stello*, chapitre XXVI, p. 584-585.

⁷⁹ M. Besnard, « La comédie des langages [...] », *op.cit.*, p. 385.

⁸⁰ Voir notre chapitre 3, p. 174.

⁸¹ Voir Voltaire, *Candide*, *op.cit.* et *L'Ingénu* [1767], *Romans et contes*, *op.cit.*

⁸² *Quitte pour la peur*, présentation des personnages, p. 722.

⁸³ Voir notre chapitre 3, p. 167.

pour y trouver « quelque trésor de son âge »⁸⁴ à rendre compte de la séance de torture qui s'offre finalement à ses yeux ; les multiples prières que formule l'observateur malheureux pour qu'on l'aide à redescendre de ce poste d'observation tristement privilégié disent avec force la nature insoutenable des sévices infligés à Grandier, loin de l'édulcorer comme le pense Gilles Nélod⁸⁵. Au moment du dénouement, Vigny reproduit un dispositif similaire, rendant « une troupe de jeune demoiselles »⁸⁶ spectatrice de l'exécution des deux héros. Un commentaire du narrateur souligne le contraste ainsi créé : « On eût dit ces vestales que l'antiquité conviait aux sanglants spectacles des gladiateurs. »⁸⁷ Ensuite, l'erreur des jeunes filles, croyant d'abord que « le beau cortège »⁸⁸ qui passe devant elles participe de quelque célébration, rend d'autant plus cruel le châtiment qui se prépare en fait. La description des protagonistes se fait alors d'après un point de vue qui n'apparaît pas explicitement comme celui des demoiselles mais qui ne correspond pas non plus à celui du narrateur puisqu'il s'en tient aux dehors de l'épisode sans en rappeler les tenants et les aboutissants, ni l'identité des personnages. L'adoption de ce regard extérieur à l'intrigue invite ainsi à envisager la scène en elle-même, indépendamment de toute considération affective ou politique propre à magnifier ou condamner les héros, ce qui ne manque pas de faire ressortir l'atrocité intrinsèque de la peine capitale, un peu à la manière du *Dernier jour d'un condamné*, dans lequel Victor Hugo ne dévoile pas l'identité ni le crime du protagoniste.

3. LISIBILITÉ DE LA FICTION

Au-delà de ces échos de la manière dont moralistes et philosophes sollicitent l'intelligence des lecteurs, c'est plus largement parce qu'elles apparaissent porteuses de leçons que les fictions inventées par Vigny font appel à la raison. Organisées autour d'épisodes, de personnages et de tableaux signifiants, elles se donnent à méditer de façon approfondie.

a) COMPOSITION

Les œuvres de Vigny se concentrent sur des histoires exemplaires qui s'offrent à la réflexion. C'est à l'évidence le cas de ses poèmes, qui renferment des récits relativement brefs. De façon traditionnelle, l'écrivain choisit aussi dans ses pièces de théâtre de mettre en scène un moment précis de crise, si complexe qu'il puisse être : renversement des Concini, déclaration d'une grossesse dans *Quitte pour la peur*, acmé de la misère de Chatterton. Quant

⁸⁴ *Cinq-Mars*, chapitre V, p. 60.

⁸⁵ Gilles Nélod, *Panorama du roman historique*, Paris – Bruxelles, Sodi, 1969, p. 60.

⁸⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 320.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 321.

aux récits enchâssés, c'est leur propre de développer une intrigue emblématique sollicitant une opération d'induction qui en dégage la vérité générale. On se souvient ainsi que dans *Stello*, le « raisonneur » qu'est le Docteur noir rappelle régulièrement la logique qui sous-tend ses contes de façon à orienter les conclusions de son patient⁸⁹. Il est intéressant d'observer un phénomène similaire dans *Cinq-Mars*. Au chapitre XXIV, le roi confie à Richelieu :

je ne croirai rien tant que vous ne m'aurez pas expliqué ces deux choses qui me reviennent toujours à l'esprit, et dont on me parlait dernièrement encore, et que je ne puis justifier par aucun raisonnement : je veux dire le procès d'Urbain Grandier, dont je ne fus jamais bien instruit, et les motifs de votre haine pour ma malheureuse mère, et même contre sa cendre.⁹⁰

Peu avant le dénouement du roman, le personnage désigne ainsi deux épisodes majeurs, appelant le lecteur à les garder à l'esprit et à les méditer tout spécialement. Ce faisant, il met aussi en valeur la cohérence de l'œuvre, malgré les libertés que prend Vigny avec l'histoire en intégrant l'épisode de Loudun au parcours de *Cinq-Mars*, entraînant de nombreuses torsions, récapitulées par Alphonse Bouvet :

il faut reculer en 1639 le procès de Grandier, qui eut lieu en 1634 ; il faut avancer d'au moins deux ans le commencement du siège de Perpignan, et confiner pendant deux ans Richelieu dans l'archevêché de Narbonne ; il faut aussi supprimer impitoyablement, avant terme, et Laubardemont et surtout sœur Jeanne des Anges.⁹¹

Si Vigny procède à de tels bouleversements, c'est que les événements de Loudun lui semblent particulièrement riches de sens et aptes à rendre plus signifiant l'itinéraire du marquis d'Effiat, dont l'opposition au cardinal se trouve renforcée. Les iniquités du procès de Grandier constituent en effet des « cas extrêmes » dont Vincent Jouve explique qu'ils permettent l'« intensification » de l'exemplarité⁹².

Comme le montre la confiance tardive de Louis XIII, Vigny ne se contente pas de sélectionner ces scènes marquantes ; il les met aussi en regard afin de les rendre plus parlantes. C'est le principe même des romans à tiroir, qu'anticipe *Cinq-Mars* en ménageant divers effets d'écho. Par exemple, quand le monarque prend ses distances avec son ministre, au chapitre XXIV, ce n'est pas la première fois qu'il tente de s'en émanciper : au chapitre VIII déjà, il entreprend de régner seul puis y renonce. De surcroît, au chapitre XXIV, son incapacité à maîtriser les affaires du royaume lui est révélée à deux reprises : il se perd dans les notes de Richelieu avant de se heurter aux propos incompréhensibles, pour l'ignorant qu'il est, d'un secrétaire d'État venu prendre des ordres qu'il s'avère incapable de donner⁹³. La répétition de situations similaires crée un effet de redondance « particulièrement efficace », comme le relève encore Vincent Jouve⁹⁴ : ici, elle démontre de façon implacable l'impuissance du souverain à gouverner. De même dans *Chatterton*, les irruptions successives

⁸⁹ Voir notre chapitre 6, p. 469.

⁹⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 288.

⁹¹ A. Bouvet, notice de *Cinq-Mars*, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1307.

⁹² V. Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », in E. Bouju, A. Gefen, G. Hautcœur et M. Macé (dir.), *Littérature & exemplarité*, op.cit., p. 245.

⁹³ Voir *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 293-295.

⁹⁴ V. Jouve, *Poétique des valeurs*, op.cit., p. 95.

des divers représentants de la société mettent en évidence de perpétuelles agressions⁹⁵.

Ajoutons que des effets de contraste peuvent également jouer un rôle de renforcement. Toujours dans *Cinq-Mars*, il semble notamment significatif que Laubardemont connaisse dans les eaux du gouffre de Pierre-Encise une fin terrible, digne de ses pires ignominies, tandis que les deux héros se préparent à une mort autrement plus noble⁹⁶. Le dénouement revêtant naturellement un relief important, c'est un lieu stratégique de cristallisation du sens de l'œuvre. On a déjà commenté le cas de *La Maréchale d'Ancre*, où la borne de Ravailiac, à l'acte V, inspire à Concini, un commentaire édifiant sur le renversement de fortune qui l'attend⁹⁷. À la fin de *La Canne de jonc*, le narrateur souligne également la singularité des circonstances de la mort de Renaud :

pour tuer un homme qui avait tant vu et tant souffert, dont la poitrine était bronzée par vingt campagnes et dix blessures, éprouvée à la glace et au feu, passée à la baïonnette et à la lance, il n'avait fallu que le soubresaut d'une de ces grenouilles des ruisseaux de Paris qu'on nomme : *gamins*.⁹⁸

Le contraste entre les multiples épreuves franchies par le soldat et la cause de son décès, dont la négation restrictive et la périphrase dépréciative disent bien la dimension dérisoire, met en lumière la fragilité de la grandeur humaine, ce qui incite à la placer plus sûrement dans la conscience des êtres que dans leurs forces physiques. Le capitaine livre ensuite son propre commentaire des faits : « Nous étions en guerre [...] ; il n'est pas plus assassin que je ne le fus à Reims, moi. Quand j'ai tué l'enfant russe, j'étais peut-être aussi un assassin ? »⁹⁹ Le personnage met cette fois en évidence un double effet de répétition et d'inversion, en faisant référence à l'enfant dont il ne fut pas la victime mais le meurtrier. Il ne s'agit pas ici de suggérer un quelconque châtement comme c'est le cas dans *La Maréchale d'Ancre*, mais d'interroger la complexité des notions de crime, de faute et de responsabilité. De même que dans la pièce, cependant, cette réflexion n'est pas suggérée sans lourdeur, au risque de souligner la construction d'une intrigue par ailleurs présentée comme authentique. Vigny confirme ainsi sa volonté primordiale d'exploiter l'éloquence d'une intrigue intelligemment composée. Il est intéressant que constater que cette volonté d'un agencement qui fasse sens n'est pas absente des recueils du poète. Si ces derniers ne tracent pas un parcours rigoureux¹⁰⁰, des effets d'écho révélateurs peuvent toutefois se discerner. Le procès de Dieu est ainsi instruit de façon récurrente, parallèlement à la célébration des facultés humaines. Plus précisément, dans les *Poèmes antiques et modernes*, on tend à opérer un parallèle entre le final d'« Éloa » et celui du « Déluge », dans lesquels les victimes prennent semblablement conscience de leur perte à travers un dialogue tragique, à la différence notable que ce n'est plus Satan mais Dieu qui trompe la confiance des innocents à la fin du « livre mystique »¹⁰¹. En plaçant les deux poèmes à la suite, l'auteur renforce ainsi les soupçons qu'il fait peser sur la bonté divine et conduit le lecteur à les partager.

⁹⁵ Voir notre chapitre 6, p. 446-447.

⁹⁶ Voir *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 313.

⁹⁷ Voir notre chapitre 6, p. 434.

⁹⁸ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre IX, p. 818.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Voir notre chapitre 6, p. 417 *sqq.*

¹⁰¹ Voir « Éloa », v. 769-778, *Poèmes antiques et modernes*, p. 31 et « Le Déluge », v. 315-326, *ibid.*, p. 41.

b) SYMBOLISME

C'est aussi en présentant ses personnages comme des symboles d'une réalité plus vaste que Vigny encourage les inductions du lecteur. Cette dimension ressort particulièrement des romans à tiroirs dans lesquels les figures mises en scène illustrent explicitement un cas plus général. En dehors même des passages discursifs qui commentent la portée des récits, les personnages apparaissent souvent comme des types. Dans *Servitude et grandeur militaires* notamment, le narrateur semble juger nécessaire de réaffirmer à plusieurs reprises le caractère emblématique des hommes obscurs rencontrés lors de ses années de service. Décrivant le vieil adjudant de *La Veillée de Vincennes*, il évoque ainsi « une innocence de mœurs particulière à l'honnête race des soldats »¹⁰² ; au chapitre XI, il commente également : « J'ai vu beaucoup de *grogards* pareils. »¹⁰³ À la fin du chapitre XIII de *Cinq-Mars*, ce sont même Joseph et Laubardemont qui assimilent Cinq-Mars, de Thou, Jeanne et Jacques à des modèles bien connus :

« Bon voyage ! » dit-il à Joseph, « faites bien vos affaires à Paris ; je vous recommande Oreste et Pylade.

– Bon voyage ! » répondit celui-ci. « Je vous recommande Cassandre et Œdipe.¹⁰⁴

Vigny n'hésite pas à présenter ouvertement ses personnages comme des types parfaits d'amis, de prophétesse méprisée ou de parricide, affichant sa volonté de composer une œuvre aux résonances universelles. Un tel dialogue reste cependant assez artificiel et les deux locuteurs semblent ici le prononcer sur le ton de la plaisanterie ; il n'est donc pas étonnant que l'auteur s'en prive au théâtre et réserve ses explicitations de la portée de ses pièces aux textes par lesquels il les introduit au lecteur. La dimension emblématique de ses héros reste aussi implicite dans ses poèmes, dont la concentration tend naturellement à l'exemplarité, d'autant que la composition des recueils révèle des convergences patentes. Mais l'emploi fréquent des majuscules initiales, qui frappe notamment André Jarry à la lecture des « Oracles »¹⁰⁵, indique une forte tendance à mettre en scène des entités allégoriques, renvoyant à des drames éternels.

Certains détails confèrent également à maints personnages de Vigny une valeur symbolique. Dans *Servitude et grandeur militaires*, les bagues qu'a pu conserver Laurette malgré la misère synthétisent ainsi avec quel dévouement le capitaine qui l'a recueillie a pris soin d'elle¹⁰⁶. De même, au début de *La Veillée de Vincennes*, la mention de « quelques jeunes soldats qui essayaient leur force en soulevant tour à tour une bombe au bout du bras »¹⁰⁷ peut sembler anodine, mais révèle l'ardeur et le désœuvrement des jeunes soldats. Dans *Cinq-Mars* à nouveau, Vigny use un peu moins subtilement du procédé quand il décrit une partie d'échecs entre Richelieu et son monarque :

L'application sembla dissiper un moment le nuage qui couvrait le front du ministre : il venait

¹⁰² *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre II, p. 728.

¹⁰³ *Ibid.*, chap XI, p. 755.

¹⁰⁴ *Cinq-Mars*, chapitre XIII, p. 157.

¹⁰⁵ Voir A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 910.

¹⁰⁶ Voir *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre VI, p. 716-717.

¹⁰⁷ *Ibid.*, II, chap II, p. 726.

d'avancer une *tour* qui mettait le roi de Louis XIII dans cette fausse position qu'on nomme « pat », situation où ce roi d'ébène, sans être attaqué personnellement, ne peut cependant ni reculer ni avancer dans aucun sens. Le cardinal, levant les yeux, regarda son adversaire, et se mit à sourire d'un côté des lèvres seulement, ne pouvant peut-être s'interdire un secret rapprochement.¹⁰⁸

Désigner la pièce maîtresse du jeu comme un « roi d'ébène » suggérait assez l'application possible de sa mauvaise posture à Louis XIII en personne pour que le narrateur n'ait pas à prêter cette pensée au cardinal. Ce faisant, il désigne presque explicitement la scène comme un tableau emblématique des relations entre le souverain et son ministre.

Toutefois, ce sont davantage les décors que plante Vigny qui constituent souvent des tableaux éloquents. Cela ressort à l'évidence de ses pièces de théâtre, nous l'avons déjà analysé¹⁰⁹. Mais l'écrivain ne met pas moins de soin à placer l'action de ses récits dans un cadre signifiant. Les lecteurs de *Cinq-Mars* en sont particulièrement frappés. De même que la succession des décors de *La Maréchale d'Ancre* marque clairement la corruption de la cour, l'aveuglement de Concini et la déchéance de la Galigaï, dans le premier roman de Vigny, la récurrence des châteaux s'avère particulièrement riche de sens, reflétant, par-delà la multiplicité des lieux de l'action, la déchéance du héros aussi bien que celle du pouvoir. C'est ce que met en évidence Michel Cambien, considérant que Chaumont (décrit dans le premier chapitre) représente un « mythe d'un âge d'or, où les diverses composantes de la nation vivaient en harmonie » et auprès duquel Chambord (évoqué au chapitre XIX) « fait piètre figure » : pour le chercheur, la « retraite de Louis XIII » marque une « indéniable déchéance » puisque le double escalier « connote sans conteste la duplicité du monarque » tandis que l'architecture orientale annonce le traité conclu avec l'Espagne¹¹⁰. Michel Cambien relève enfin que Pierre-Encise « a manifestement subi une dégradation analogue »¹¹¹ ; ce dernier château, dont le chapitre XXV rapporte la transformation en prison, manifeste en effet la chute du héros en même temps que la fin d'un idéal de grandeur aristocratique et monarchique. Outre cette progression éloquente, plusieurs détails ponctuels rendent les décors de *Cinq-Mars* fort intéressants. Alphonse Bouvet note ainsi que dans le chapitre V, qui rapporte l'exécution d'Urbain Grandier, « [o]rage et nuit sont de l'invention de Vigny »¹¹² ; de tels éléments apparaissent bien sûr comme des signes importants à interpréter, de même que le soleil qui se lève peu après le jugement des deux héros, autre trouvaille de l'auteur au chapitre XXV.

On a vu plus haut que la chambre du poète, au chapitre XIX de *Stello*, sollicite également la sagacité du lecteur ; il en va de même de celle de Gilbert : « Cette chambre était aussi toute noire, et il n'y avait pour l'éclairer qu'une chandelle placée dans un encrier en guise de

¹⁰⁸ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 330-331.

¹⁰⁹ Voir chapitres 3 p. 18, 4, p. 13 et 6 p. 85.

¹¹⁰ M. Cambien, « Vérité de l'art et rhétorique du vraisemblable : une (re)lecture de *Cinq-Mars* », *Nineteenth-century French studies* n° 30, 2001-2002, p. 28 et 29. Voir *Cinq-Mars*, chapitre I, p. 14 et chapitre XIX, p. 209-211.

¹¹¹ M. Cambien, « Vérité de l'art et rhétorique du vraisemblable [...] », *op.cit.*, p. 29. Voir *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 298.

¹¹² A. Bouvet, note 1 au chapitre V de *Cinq-Mars* (p. 62), p. 1336.

flambeau, et élevée sur une grande cheminée de pierre. »¹¹³ Ce décor représente avec force la splendeur et le malheur du poète. D'un côté, l'association de l'encrier et de la lumière rappelle le *credo* dans lequel Stello compare l'inspiration poétique à une « lampe »¹¹⁴, tandis que la position de la chandelle en hauteur peut traduire un désir d'élévation. Par ailleurs, l'utilisation et la place de l'encrier disent la misère du poète, trop pauvre pour avoir un chandelier ou du feu dans sa cheminée, à tel point qu'il ne peut plus créer. Une simple phrase descriptive suffit ainsi à justifier la remarque de François Kerlouégan pour qui tout dans cette scène d'agonie contribue à montrer une mort exemplaire¹¹⁵. Le Docteur noir suggère avec encore moins de mots que le pouvoir de Robespierre s'exerce arbitrairement quand il confie au chapitre XXX que sa maison « semblait aveugle et muette. »¹¹⁶ Au chapitre XXXV, ce n'est même plus l'imagination de l'auteur ou la subjectivité du narrateur qui créent un tableau suggestif mais l'observation avisée d'une réalité significative. Le docteur signale en effet la présence, sur la place de la Révolution, de « la statue de la Liberté et [de] la guillotine »¹¹⁷ ; cette simple notation descriptive suffit à poser le problème que soulève la Terreur sans engager de longue dissertation sur le sujet.

Dans ses poèmes, Vigny ne s'étend guère plus sur les descriptions, avant tout soucieux de la densité de ses textes. Il n'empêche qu'il leur donne un cadre significatif. Le milieu désertique, en particulier, occupe une place importante dans ses deux recueils. C'est le décor exotique des poèmes inspirés de la Bible : « Moïse », « Le Déluge », « La Fille de Jephthé », « La Femme adultère », « La Colère de Samson » et « Le Mont des Oliviers »¹¹⁸. Les hypotextes¹¹⁹ ne mentionnent pourtant pas cet élément, de sorte que Vigny l'introduit davantage dans un souci d'expressivité que de couleur locale. Situer l'action de ces poèmes dans ce lieu hostile accroît en effet l'impression de déréliction des héros. Le vers 77 du « Déluge » lie bien cet espace à la solitude, présentant « deux voix, dans le désert perdues »¹²⁰. Les mêmes termes se retrouvent également associés dans « La Bouteille à la Mer », quand le poète exprime la disproportion entre les deux instances éponymes : la Bouteille apparaît

Seule dans l'Océan, seule toujours ! – Perdue
Comme un point invisible en un mouvant désert¹²¹.

Le verbe *perdre*, conjugué à la troisième personne du présent de l'indicatif, rime de surcroît

¹¹³ *Stello*, chapitre XI, p. 521.

¹¹⁴ *Ibid.*, chapitre VII, p. 509.

¹¹⁵ F. Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir*, *op.cit.*, p. 255.

¹¹⁶ *Stello*, chapitre XXX, p. 606.

¹¹⁷ *Ibid.*, chapitre XXXV, p. 633.

¹¹⁸ Voir : « Moïse », v. 1-4 (« Le soleil prolongeait sur la cime des tentes / Ces obliques rayons, ces flammes éclatantes, / Ces larges traces d'or qu'il laisse dans les airs, / Lorsqu'en un lit de sable il se couche aux déserts. »), *Poèmes antiques et modernes*, p. 7 ; « Le Déluge », notamment v. 126-127 (« Comment ai-je connu le secret des étoiles ? / Science du Désert, annales des pasteurs ! ») ou 170-172 (« L'Océan [...] se couche en vainqueur dans le désert profond »), *ibid.*, p. 35-37 ; « La Fille de Jephthé », v. 11 (« À l'hymne universel que le désert répète »), *ibid.*, p. 42 ; « La Femme adultère », notamment v. 102 (« Des feux du jour pourtant le désert se colore ! »), *ibid.*, p. 47 ; « La Colère de Samson », v. 1 (« Le désert est muet, la tente est solitaire. »), *Les Destinées*, p. 139 ; « Le Mont des Oliviers », v. 24-25 (« Mais un nuage en deuil s'étend comme le voile / D'une veuve, et ses plis entourent le désert. »), *ibid.*, p. 149.

¹¹⁹ Gérard Genette définit ainsi le texte antérieur dont est dérivé un nouveau texte, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 13.

¹²⁰ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 77, p. 34.

¹²¹ « La Bouteille à la Mer », *op.cit.*, v. 134-135, p. 157.

avec le substantif *désert* dans « Wanda », quand le Français évoque l'exil de la princesse russe en Sibérie :

Et ces femmes sans peur, ces reines détrônées,
Dédaignent de se plaindre et s'en vont au désert
Sans détourner les yeux ; sans même être étonnées
En passant sous la porte où tout espoir se perd.¹²²

Le dernier vers renvoie à *L'Enfer* de Dante¹²³, achevant de faire du désert un endroit dysphorique. Le mot apparaît encore dans « Paris », non pas pour caractériser le lieu de l'action, mais pour imaginer sa destruction par un monde

Rasant l'œuvre de l'homme et des temps comme l'herbe
Dont un vaste incendie emporte chaque gerbe,
En laissant le Désert qui suit son large cours,
Comme un géant vainqueur, s'étendre pour toujours.¹²⁴

Le désert devient alors synonyme de mort. La récurrence de ce motif est d'autant plus intéressante que dans la Bible, dont sont issus la plupart des poèmes où il apparaît, le désert est un lieu privilégié du parcours spirituel, que l'on y rencontre Dieu ou que l'on y subisse des épreuves, notamment celle de la tentation par le démon rappelée au vers 642 d'« Éloa »¹²⁵. Or, dans les poèmes de Vigny, cet espace est bien plutôt celui de la détresse, de l'abandon ou de l'épreuve infligée par Dieu, non par son adversaire. Il constitue donc un décor problématique, propre à interroger une fois encore le lecteur sur la bonté de Dieu.

B) *ETHOS*

Vigny ne compte toutefois pas sur la seule raison du public pour assurer le succès de ses thèses. Il joue aussi sur la preuve subjective que constitue l'*ethos*, à savoir la manière de paraître proche de son public, sincère et digne de confiance. Ruth Amossy explique que cette notion héritée d'Aristote se confond, à l'âge classique, avec les mœurs du locuteur comme être dans le monde mais qu'elle relève désormais d'une approche énonciative, étudiant l'inscription du locuteur dans son dire.¹²⁶ Dans des œuvres de fiction, où l'auteur ne discourt guère en personne, on analyse plutôt l'image de ses *alter ego*, des instances qui racontent les histoires et en font émerger le sens. Cela exclut l'examen des pièces de théâtre, où l'écrivain s'exprime à travers l'orchestration des répliques et l'organisation du spectacle, et ne se manifeste pas plus directement. Néanmoins, on peut parfois constater que les locuteurs ou les narrateurs vignyens tendent à s'effacer à la façon du dramaturge, de manière à créer des effets

¹²² « Wanda », v. 127-130, *ibid.*, p. 163-164.

¹²³ Dante, *Divine Comédie, op.cit.*, « Enfer », chant III, v. 9, p. 40-41 : « Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate » (« Vous qui entrez laissez toute espérance »).

¹²⁴ « Paris », v. 175-178, *Poèmes antiques et modernes*, p. 110.

¹²⁵ Satan se rappelle « avoir tenté Jésus dans le désert. », « Éloa », v. 642, *ibid.*, p. 28. Voir de plus l'article « Désert » dans D. Fouilloux, A. Langlois, A. Le Moigné, F. Spiess, M. Thibault et R. Trébuchon, *Dictionnaire culturel de la Bible, op.cit.*

¹²⁶ R. Amossy, *L'Argumentation dans le discours, op.cit.*, p. 73.

d'évidence, à donner l'impression que les leçons des œuvres s'en dégagent d'elles-mêmes. Souvent également, ils présentent des jugements de valeur comme des explications factuelles. D'autres fois enfin, l'expression d'idées majeures est confiée à des voix propres à leur assurer le plus grand crédit. Cette construction d'*ethos* fiables n'exerce pas à proprement parler une séduction sur le lecteur mais n'amène pas pour autant une adhésion logique puisqu'elle repose en grande partie sur un jeu de masques.

1. ÉVIDENCES DE L'EFFACEMENT

Un passage de *Quitte pour la peur* illustre parfaitement comment jouer sur le silence peut créer de fortes impressions d'évidence. Il est en effet assez habile de faire refuser au duc, à la scène XII, d'exposer les causes de l'évolution déplorable de la société : « vous raconter, vous expliquer, vous analyser tout cela, ce serait par trop long et par trop fastidieux »¹²⁷, déclare-t-il à son épouse. Mais auparavant, il énumère longuement tous ces changements, qu'il introduit par l'adverbe interrogatif *comment* pour finalement dire qu'il renonce à les étudier¹²⁸. Ce faisant, il esquisse tout de même une rapide généalogie de la crise sociale qui suscite la perplexité de la duchesse, puisqu'il met en relation la perte de valeur du mariage, de la noblesse, de la religion. Sa conclusion apparaît donc comme une prétéition permettant de jouer sur un effet d'« évidence partagée »¹²⁹. De surcroît, l'usage de questions indirectes dans le long état des lieux qui précède permet de faire admettre les différents points de l'énumération comme des vérités, selon un mécanisme décrit par Oswald Ducrot : « la phrase interrogative a cette propriété remarquable d'obliger le destinataire à reprendre à son compte telle ou telle proposition que l'on a présupposée dans la question. »¹³⁰ Le duc pourrait ainsi sembler énoncer des thèses de façon arbitraire, sans prendre la peine de les justifier, mais il gomme tout autoritarisme en sollicitant la complicité de sa femme : « vous en savez, je gage, autant que moi sur beaucoup de ces choses »¹³¹. Il évite par là de paraître prêcher avec « pédantisme »¹³², ce qui assure en définitive une plus grande efficacité à la diffusion d'idées chères à Vigny. Il n'est pourtant pas moins prétentieux de faire passer pour des évidences des « chose[s] inexplicable[s] »¹³³ que de risquer quelques analyses, mais tout l'intérêt de la démarche adoptée ici réside dans l'impression favorable qu'elle a de grandes chances d'entraîner. De même, la conclusion de *Servitude et grandeur militaires* se clôt sur un pur artifice qui ne laisse pourtant pas d'être efficace. Les personnes qu'apostrophe le locuteur, qu'elles soient décédées ou non, ne peuvent bien sûr pas répondre à son interpellation dans le cadre de l'œuvre qu'achève le lecteur :

¹²⁷ *Quitte pour la peur*, scène 12, p. 743-744.

¹²⁸ Voir notre chapitre 4, p. 9.

¹²⁹ Emmanuel Bury, article « Prétéition », in M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, op.cit.

¹³⁰ Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, « Savoir : Sciences », 1991, p. 93.

¹³¹ *Quitte pour la peur*, scène 12, p. 744.

¹³² *Ibid.*, p. 743.

¹³³ *Ibid.*

Dites si cela n'est pas, vous, mes braves compagnons, vous à qui j'ai fait ces récits, ô nouvelle légion thébaine, vous dont la tête se fit écraser sur cette pierre du Serment, dites-le, vous tous, saints et martyrs de la religion de l'HONNEUR !¹³⁴

Le silence qui suit par définition cette dernière phrase apparaît, quoique de façon retorse, comme une preuve de la justesse des théories développées par Vigny dans le dernier chapitre de l'ouvrage. L'effet d'évidence est tel qu'il y a peu de risques que l'auteur passe pour un manipulateur ; il est plus probable qu'un tel final l'auréole du prestige de traduire au plus juste les sentiments des soldats.

Toujours de façon paradoxale, on pourrait être enclin à attribuer certaine qualité de neutralité, d'impartialité, au narrateur de *Cinq-Mars* dès lors qu'il se fait oublier, laissant « les événements [...] se raconter eux-mêmes », selon l'expression d'Émile Benveniste¹³⁵, qui s'applique aussi bien à ce roman globalement mené à la troisième personne et au passé simple, par une instance extérieure à la diégèse¹³⁶, qu'aux poèmes qui présentent la même énonciation non marquée. Outre que ce genre de narrateur constitue une sorte d'abstraction facilement omnisciente, jouissant par là d'une autorité naturelle dont la légitimité n'est pas à démontrer, il amène parfois des conclusions qui semblent d'autant plus évidentes qu'elles restent informulées, conformément à l'efficacité pragmatique de l'implicite exposée par Ruth Amossy : « l'allocutaire adhère d'autant plus à la thèse qu'il se l'approprie dans le mouvement où il la reconstruit. »¹³⁷ Ainsi, à la fin du chapitre VII, la description de l'escorte somptueuse du ministre se passe de commentaire :

Deux carrosses suivaient pour les secrétaires du cardinal, ses médecins et son confesseur ; huit voitures à quatre chevaux pour ses gentilshommes, et vingt-quatre mulets pour ses bagages ; deux cents mousquetaires à pied l'escortaient de très près ; sa compagnie de gens-d'armes de la garde et ses cheveu-légers, tous gentilshommes, marchaient devant et derrière ce cortège, sur de magnifiques chevaux.¹³⁸

Une telle énumération dispense de formuler la critique qui s'impose mais qui pourrait donner l'impression que le narrateur s'acharne contre Richelieu : il est patent que le ministre prétend à la grandeur d'un roi. De même, au chapitre X, Vigny se contente de décrire comment le roi se décompose au fur et à mesure qu'il s'approche du cardinal :

Cependant à chaque pas qu'il faisait vers la butte où l'attendait Richelieu, sa physionomie changeait d'aspect et se décomposait visiblement : il perdait cette rougeur du combat, et la noble sueur du triomphe tarissait sur son front. À mesure qu'il s'approchait, sa pâleur accoutumée s'emparait de ses traits, comme ayant droit de siéger seule sur une tête royale ; son regard perdait ses flammes passagères, et enfin, lorsqu'il l'eut joint, une mélancolie profonde avait entièrement glacé son visage.¹³⁹

La scène n'est pas loin de la caricature mais en l'absence de toute appréciation explicite, elle peut sembler transcrire la réalité, de sorte qu'elle suggère plutôt avec efficacité que le ministre est la cause de la langueur et des souffrances du monarque.

¹³⁴ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre X, p. 825.

¹³⁵ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 241.

¹³⁶ Gérard Genette parlerait donc d'un narrateur extradiégétique-hétérodiégétique ; voir *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 238-241.

¹³⁷ R. Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op.cit., p. 164.

¹³⁸ *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 93.

¹³⁹ *Ibid.*, chapitre X, p. 121.

2. EXPLICATIONS ET ARGUMENTATION CONFONDUES

À l'inverse de l'effacement du locuteur, l'expression de sa sensibilité peut également présenter un intérêt stratégique en donnant une impression de sincérité, d'authenticité. C'est ce qui ressort des quelques poèmes où Vigny fait entendre un *je* émotif, comme dans certains monologues de personnages¹⁴⁰. Mais dans ses œuvres narratives, l'écrivain s'efforce plutôt de créer une apparence d'objectivité, alors qu'il y défend des thèses par nature subjectives. Il en va de même dans les chapitres discursifs de *Servitude et grandeur militaires*, où tout laisse à penser que l'auteur parle en son nom propre, d'autant qu'il met en avant sa propre expérience militaire pour légitimer d'écrire sur la condition de soldat¹⁴¹. Pourtant, sa subjectivité ne s'avoue pas toujours. On le constate sans mal dans la conclusion qui énonce l'idée de la religion de l'honneur, quand on lit : « Chacun devient grave lorsque son nom est prononcé. – Ceci n'est point théorie, mais observation. »¹⁴² Vigny a beau affirmer le caractère empirique de ses allégations, c'est bien une thèse personnelle, discutable, qu'il doit défendre par cette déclaration.

Une telle confusion entre constat et argumentation est particulièrement présente dans le deuxième chapitre introductif de l'ouvrage. L'auteur n'y affiche pas d'emblée son intention d'amener le lecteur à porter un nouveau regard sur l'armée ; il commence un exposé historique retraçant l'évolution du statut de l'armée depuis l'antiquité et qui peut apparaître comme une leçon consensuelle, transmettant une vérité incontestable. Cette impression d'objectivité vient aussi de l'absence, dans un premier temps, de marqueurs de première personne, de modalisation ou d'émotion. Une argumentation est pourtant à l'œuvre, à travers une représentation idéalisée du passé et une dénonciation du présent portées par une écriture expressive. On note ainsi plusieurs effets de structure, comme ce chiasme qui valorise l'organisation de la société antique : « tout citoyen était guerrier, et tout guerrier était citoyen »¹⁴³. Cette figure en miroir crée une impression d'équilibre parfait, prolongée par plusieurs constructions binaires qui soulignent encore le lien fondamental entre l'armée et la nation :

les hommes de l'armée ne se faisaient point un autre visage que **les hommes de la cité**. La crainte des dieux et des lois, la fidélité à la patrie, l'austérité des mœurs, et, chose étrange ! l'amour de la paix et de l'ordre, se trouvaient **dans les camps** plus que **dans les villes**, parce que c'était l'élite de la nation qui les habitait. [...] le même sang circulait sans cesse des **veines de la nation** dans les **veines de l'armée**.¹⁴⁴

On note aussi la force de la métaphore du sang, exprimant une proximité très forte entre les deux entités. Des comparaisons s'établissent en outre entre le passé et le présent, clairement au détriment du dernier : « Le repos des soldats était fécond autant que celui des nôtres est

¹⁴⁰ Voir notre chapitre 6, p. 398 *sqq.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 353-354.

¹⁴² *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre X, p. 823.

¹⁴³ *Ibid.*, I, chapitre II, p. 689.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 689-690 ; nous soulignons.

stérile et nuisible.»¹⁴⁵ La forme reste celle du constat mais le vocabulaire employé est clairement évaluatif. Il en va de même quand le locuteur retrace la rupture de l'ordre ancien :

Cette indépendance de l'armée dura en France jusqu'à M. de Louvois, qui, le premier, la soumit aux bureaux et la remit, pieds et poings liés, dans la main du pouvoir souverain. Il n'y éprouva pas peu de résistance, et les derniers défenseurs de la liberté généreuse des hommes de guerre furent ces rudes et francs gentilshommes, qui ne voulaient amener leur famille de soldats à l'armée que pour aller en guerre. Quoiqu'ils n'eussent pas passé l'année à enseigner l'éternel maniement d'armes à des automates, je vois qu'eux et les leurs se tiraient assez bien d'affaire sur les champs de bataille de Turenne.¹⁴⁶

L'expression imagée « pieds et poings liés » suggère une agression physique sur une véritable personne, ce qui tend à faire du ministre un bandit. Le terme de *main* donne de plus l'impression d'un pouvoir central disproportionné, potentiellement destructeur. En revanche, les adjectifs qui caractérisent les gentilshommes indépendants sont fortement mélioratifs. À cela s'ajoute l'ironie par rapport à la formation moderne des soldats, à travers l'image des « automates » et la litote « se tiraient assez bien d'affaires », qui dément de façon assez moqueuse d'éventuelles préventions contre les anciens, tout en continuant d'afficher une certaine mesure. De même le verbe *voir*, bien qu'il soit conjugué à la première personne, semble introduire un simple constat alors que l'engagement de ces lignes est patent. Constant, le brouillage entre objectivité et subjectivité se donne encore à lire dans ce glissement :

Que de fois j'ai comparé cette existence à celle du gladiateur ! Le peuple est le César indifférent, le Claude ricaneur auquel les soldats disent sans cesse en défilant : « Ceux qui vont mourir te saluent. »¹⁴⁷

Un tel passage montre bien comment une comparaison personnelle donne lieu, par le biais de la métaphore et la disparition des subjectivèmes¹⁴⁸, à une affirmation tranchée, au présent de vérité générale. Dans le paragraphe suivant, c'est l'usage même d'un ton neutre qui sert l'argumentation :

Tout calcul fait, reste une simple soustraction de quelques morts ; mais les soldats n'y sont pas portés en nombre, ils ne comptent pas. On s'en inquiète peu. Il est convenu que ceux qui meurent sous l'uniforme n'ont ni père, ni mère, ni femme, ni amie à faire mourir dans les larmes. C'est un sang anonyme.¹⁴⁹

Retranscrire l'indifférence cruelle dont sont victimes les soldats relève d'une stratégie ironique qui rend cet état de fait particulièrement choquant. De manière très habile, l'absence de commentaire reporte sur le lecteur la charge de s'indigner de cette situation. Dans la conclusion du chapitre, enfin, l'auteur s'engage explicitement : il formule son « désir de détourner de la tête du soldat cette malédiction que le citoyen est souvent prêt à lui donner, et d'appeler sur l'armée le pardon de la nation » ; parle de « sentiment » et avoue un « attendrissement involontaire » pour l'armée.¹⁵⁰ Mais dans le dernier paragraphe, il en

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 690.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 691.

¹⁴⁸ « Terme emprunté à la linguistique pour désigner, en analyse littéraire, toute trace de la subjectivité dans un énoncé : adjectif évaluatif, adverbe modalisateur, tournure exclamative, embrayeur, etc. » (G. Philippe, in M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, op.cit., article « Subjectivème »).

¹⁴⁹ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre II, p. 691.

¹⁵⁰ *Ibid.*

appelle à l'observation du plus grand nombre pour cautionner sa thèse qui revêt ainsi de nouveau la légitimité d'un constat :

En regardant de près la vie de ces troupes armées que, chaque jour, pousseront sur nous tous les pouvoirs qui se succéderont, nous trouverons bien, il est vrai, que, comme je l'ai dit l'existence du soldat est (après la peine de mort) la trace la plus douloureuse de barbarie qui subsiste parmi les hommes¹⁵¹.

Le locuteur apparaît ainsi comme un analyste perspicace, éclairant le lecteur sur des faits vérifiables par tous, non comme un polémiste acerbe. Il recouvre néanmoins un redoutable stratège, faisant ici des nouvelles qui vont suivre l'occasion d'une observation précise de l'armée, comme si elles allaient offrir une transcription exacte et complète des réalités militaires. C'est donc à tout l'ouvrage que profite cet affichage de l'objectivité de l'auteur.

Dans *Cinq-Mars*, quand il n'affecte pas de rapporter des faits bruts sans les commenter, le narrateur dissimule souvent le caractère orienté de son récit, en faisant mine d'expliquer alors qu'il juge. Par exemple, quand son héros s'indigne des machinations du procès de Loudun, il prend parti pour lui sous couvert d'analyser l'esprit humain de façon globale :

c'est la première impression que produise le mal sur l'âme d'un jeune homme ; plus tard, la tristesse remplace la colère ; plus tard, c'est l'indifférence et le mépris ; plus tard encore, une admiration calculée pour les grands scélérats qui ont réussi ; mais c'est lorsque, des deux éléments de l'homme, la boue l'emporte sur l'âme.¹⁵²

Le passage retrace l'évolution de « l'homme » comme entité générique, au présent gnomique, dans une langue rythmée qui renforce l'assurance du propos. Il s'achève certes sur un jugement de valeur explicite, mais en des termes qui semblent renvoyer à une sagesse chrétienne largement reconnue. Toutefois, ce n'est pas une vérité universelle qui s'exprime ici et la structure ternaire peut aussi trahir une certaine ardeur à défendre le caractère impulsif du protagoniste, en justifiant presque par avance d'autres accès de colère pourtant moins nobles¹⁵³. Que de telles explications psychologiques impliquent facilement des considérations axiologiques, c'est encore ce qui apparaît quand le narrateur rapporte que Richelieu s'émeut du sort du comte de Strafford, ministre de Charles I^{er} condamné à mort :

Et une larme parut aux yeux de Richelieu ; ce **même** homme qui venait de jouer avec la vie de tant d'autres pleura un ministre abandonné de son prince. Le rapport de cette situation à la sienne l'avait frappé, et c'était lui-même qu'il pleurait dans cet étranger.¹⁵⁴

Expliquer l'apitoiement du cardinal permet surtout d'en dénoncer l'égoïsme, qui paraît d'autant plus scandaleux qu'est rappelée l'indifférence habituelle du personnage en même temps que ses cruautés.

Les indications d'ordre historique peuvent aussi contenir des jugements implicites qui ont toutes les chances de s'imposer comme des évidences à l'esprit du lecteur. Ainsi la périphrase proleptique qui désigne l'abbé Gondi comme « le futur cardinal »¹⁵⁵ n'est pas innocente au

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Cinq-Mars*, chapitre V, p. 60.

¹⁵³ Voir notre chapitre 8, p. 616.

¹⁵⁴ *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 86 ; nous soulignons.

¹⁵⁵ *Ibid.*, chapitre IX, p. 108.

moment où ce dernier, ensanglanté par les combats du siège de Perpignan, est traîné au sol par son cheval et jure comme un soldat : elle souligne le peu de dispositions du personnage à revêtir une telle fonction au sein de l'Église. Au chapitre XXVI, c'est une précision chiffrée qui incite à blâmer Richelieu : « La tragédie de *Mirame* allait être représentée dans une salle construite exprès pour ce grand jour : ce qui éleva les frais de cette soirée, dit Péliçon, à trois cent mille écus. »¹⁵⁶ Cette somme conséquente n'est bien sûr mentionnée que pour frapper le lecteur par son énormité et dénoncer la mégalomanie du ministre. Mais de façon habile, en citant une source précise, le narrateur paraît avant tout préoccupé d'exactitude. On peut presque ainsi parler d'une instrumentalisation de la référence historique, qui lui fait discrètement cautionner l'orientation du récit, largement hostile à Richelieu. Un phénomène similaire se rencontre dans certaines notes qui justifient des prises de parti en semblant apporter une précision. C'est le cas au chapitre XII, après que quelques personnages désignent leur ennemi comme le « cardinal de *La Rochelle* ». L'auteur explique alors en bas de page :

Dans le long siège de cette ville on donna ce nom à M. de Richelieu pour tourner en ridicule son obstination à commander comme général en chef et s'attribuer le mérite de la prise de la Rochelle.¹⁵⁷

Encore une fois, il est habile que le dénigrement de Richelieu ne soit pas pris en charge par le narrateur mais simplement rapporté, comme un fait répandu, dans le dialogue et la note. Cette dernière donne de plus l'impression que la subjectivité est circonscrite aux marges du récit, comme si celui-ci n'était par ailleurs pas orienté contre le ministre mais parfaitement impartial.

3. PORTE-VOIX

Il n'est pas rare que l'auteur de *Cinq-Mars* attribue de la sorte ses jugements à d'autres instances, créant par là un double effet de neutralité du narrateur – qui semble se contenter d'enregistrer les pensées d'autrui – et d'évidence de certaines appréciations. C'est ainsi qu'au début du chapitre XIX, la transcription du point de vue du peuple – clairement marquée par deux verbes de perception dont il est le sujet – laisse à croire que les thèses majeures de l'œuvre sont vérifiées par le plus grand nombre :

Le peuple cherchait en vain sur toute la surface du royaume ces colosses de la noblesse aux pieds desquels il avait coutume de se mettre à l'abri dans les orages politiques, il ne voyait plus que leurs tombeaux récents ; les parlements étaient muets, et l'on sentait que rien ne s'opposerait au monstrueux accroissement de ce pouvoir usurpateur. Personne n'était déçu complètement par les souffrances affectées du ministre : nul n'était touché de cette hypocrite agonie, qui avait trop souvent trompé l'espoir public, et l'éloignement n'empêchait pas de sentir peser partout le doigt de l'effrayant parvenu.¹⁵⁸

De façon similaire, au chapitre XXIV, le constat de la nullité du roi est fait par le personnage lui-même, ce qui lui confère une force particulière tout en atténuant peut-être l'audace du

¹⁵⁶ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 323.

¹⁵⁷ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 162.

¹⁵⁸ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 208.

verdict : « Louis XIII se vit tout entier, et s’effraya du néant qu’il trouvait en lui-même. »¹⁵⁹ Quand la pièce de Richelieu connaît l’échec, le protagoniste ne se juge pas négativement mais il est pris d’une envie de meurtre qui suffit à le désavouer :

Le maître de l’Europe et de la France, jetant alors un regard de feu sur ce petit amas d’hommes qui osaient ne pas admirer son œuvre, sentit dans son cœur le vœu de Néron, et pensa un moment combien il serait heureux qu’il n’y eût là qu’une tête.¹⁶⁰

Outre la périphrase qui présente comme un fait admis une allégation hyperbolique, la référence à l’empereur romain que l’on considère volontiers comme un « monstre » (selon le mot de Racine¹⁶¹) constitue une condamnation très forte que le narrateur ne formule toutefois pas directement puisqu’il semble ne chercher qu’à traduire au plus juste l’état d’esprit du ministre. Vigny joue ainsi d’un effet de « contamination discursive » créant « une espèce d’unanimité narrative », selon un processus de construction d’un *ethos* fiable décrit par Albert W. Halsall, qui souligne l’intérêt de confondre, par le jeu du point de vue, la voix du narrateur historien à celle du personnage mêlé aux événements narrés, afin de mieux persuader le lecteur des idées portées par le roman¹⁶².

Le procédé de la prosopopée, traditionnellement employé dans la poésie épique ou didactique¹⁶³, confère également plus de poids aux idées qui s’expriment par son intermédiaire. Vigny l’utilise notamment dans *Les Destinées*, confirmant la tendance discursive de sa poésie et, de manière plus spécifique, la vocation didactique de ce recueil. Ainsi dans « Les Oracles », la diatribe contre les hommes politiques est confiée à la Raison et à la Justice, qui l’auréolent de leur autorité suprême¹⁶⁴. Dans les deux poèmes précédents, donner à entendre des entités normalement non douées de parole (les Destinées et la Nature) crée davantage un effet de révélation. Cela ressort particulièrement du vers 292 de « La Maison du Berger » où s’exprime la Nature :

On me dit une mère et je suis une tombe.¹⁶⁵

L’antithèse oppose une opinion commune erronée à une vérité fracassante. L’impression que se découvre par là une hauteur méprisante habituellement dissimulée peut susciter un choc qui rend le texte d’autant plus marquant. En outre, la prosopopée tend à valoriser le poète qui semble éclairer les hommes en rapportant des discours inouïs.

C’est également au bénéfice de l’autorité et de l’authenticité que Vigny prête le rôle de narrateur, après *Cinq-Mars*, à des personnages aux qualités bien identifiables. Ainsi dans *Stello*, le Docteur noir donne du prix à ses histoires par son statut de témoin des événements qu’il transcrit, de médecin apte à guérir par ses discours et de sage qui s’exprime volontiers en moraliste. Dans *Servitude et grandeur militaires*, c’est surtout la vérité de leurs récits que mettent en évidence les soldats en se défendant de savoir leur donner forme comme de véritables orateurs. L’adjudant de *La Veillée de Vincennes* précise : « je vais de fil en aiguille,

¹⁵⁹ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 295.

¹⁶⁰ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 325.

¹⁶¹ J. Racine, préface de *Britannicus* [1670], éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995, p. 36.

¹⁶² A. W. Halsall, « Le roman historico-didactique », *op.cit.*, p. 97.

¹⁶³ D’après Jean Foyard, *Stylistique et genres littéraires*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1991, p. 69.

¹⁶⁴ Voir « Les Oracles », *op.cit.*, strophes IX à XIII, p. 130-132.

¹⁶⁵ « La Maison du Berger », v. 292, *Les Destinées*, p. 127.

tout simplement comme a été ma vie de jour en jour »¹⁶⁶. Renaud met en garde : « J'ai beaucoup vu et beaucoup lu, mais je crois bien que je ne saurais pas écrire. Ce n'est pas mon état, Dieu merci ! et je n'ai jamais essayé. »¹⁶⁷ Le narrateur principal ajoute de plus : « Rien de ce qu'il m'a dit ne s'est effacé de ma mémoire, et je le répéterai presque mot pour mot. »¹⁶⁸ Il apparaît ainsi comme un relais fidèle, témoin et confident, non comme un inventeur de contes, rappelant certains poèmes enrichis d'une figure de spectateur¹⁶⁹.

C) *PATHOS*

Davantage qu'il ne fait appel à la raison ou à la confiance du lecteur, Vigny tâche de jouer sur ses émotions : de le transporter par un style et une versification efficaces, de l'intéresser à des intrigues tendues et à des personnages aux caractères tranchés, de le frapper par des situations saisissantes.

1. STYLE QUI EMPORTE L'ADHÉSION

Emmanuel Bury note que la « mise en œuvre [du *pathos*] requiert le plus souvent les figures spectaculaires du style élevé », dont il explique que les « caractères [...] sont l'énergie, la vivacité, l'abondance, [tandis que] son but ultime est le *movere* »¹⁷⁰, c'est-à-dire l'émotion du public. Une telle stratégie n'a donc guère à voir avec la recherche de maximes bien frappées, aptes à fixer une sagesse et à faire réfléchir le lecteur sur les idées souvent tranchées ou paradoxales qu'elles peuvent condenser. Il arrive toutefois à Vigny de charger son style de nombreuses figures, en particulier pour accentuer un blâme ou un éloge, mais sans délaisser complètement une écriture moins ornée, parfois tout aussi vigoureuse.

Dans *Stello*, la diatribe que prononce le Docteur noir contre Joseph de Maistre mobilise force interpellations, énumérations, images ou antiphrases¹⁷¹. La même rhétorique accumulative se retrouve dans « Les Oracles », notamment quand le poète fustige le Sophiste :

Qu'il se morde lui-même en ses détours infâmes,
Qu'il rampe, aveugle et sourd, dans l'éternel brouillard.
Oublié, méprisé, qu'il conspire et se torde,
Ignorant le vrai beau, qu'il le souille et qu'il morde

¹⁶⁶ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre X, p. 749.

¹⁶⁷ *Ibid.*, III, chapitre II, p. 769.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ Voir notre chapitre 6, p. 409 *sqq.*

¹⁷⁰ E. Bury, articles « *Pathos* » et « Style élevé », in M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, *op.cit.*

¹⁷¹ Voir nos chapitres 1, p. 48 *sqq.*, et 4, p. 271 *sqq.*

Ce diamant que cherche en vain son faux regard.¹⁷²

Les imprécations se multiplient avec constance, jusqu'à la reprise du verbe *mordre*, déjà présent à la forme pronominale ; parfois deux verbes au subjonctif occupent le même vers, renforçant un rythme binaire déjà instauré par des couples d'adjectifs ou de participes passés. L'ensemble des termes employés esquisse de plus l'image d'une vipère qui accroît encore la violence du propos, digne des harangues d'un prophète de l'âpreté d'Isaïe.

La préface du *More de Venise* participe davantage d'une stratégie d'humiliation, portée par un nouvel attirail de figures censées entraîner le sourire complice du lecteur à l'encontre des normes usées de la tragédie classique. Vigny utilise toujours des accumulations, en particulier pour dénoncer l'artificialité ridicule d'un genre cultivant la grandeur de façon uniforme : il évoque « une famille d'hommes [...] éprouvant une satisfaction solennelle, une douleur solennelle, ou une fureur solennelle »¹⁷³. Il ne dédaigne pas non plus les effets d'hyperbole, n'évoquant pas sans quelque exagération les « passions paisibles »¹⁷⁴ de ces mêmes personnages. D'autres procédés disent encore le mépris de l'auteur, comme cette périphrase assortie d'une sorte de prétérition, qui déprécie les éternels imitateurs de Racine : « quelques versificateurs pour la scène, je ne veux pas dire poètes »¹⁷⁵, écrit Vigny pour mieux manifester la différence entre les écrivains pourvus ou non de talent. La moquerie s'exprime de façon plus légère quand l'auteur formule un commentaire parfaitement ironique de l'expression

Ces mortels dont l'État gage la vigilance,

utilisée par Jean-François Ducis pour désigner des espions : « Vous sentez qu'une extrême politesse envers la corporation des espions a pu seule donner naissance à une périphrase aussi élégante »¹⁷⁶. Le persiflage du préfacier a d'autant plus de chances de trouver un écho favorable chez le lecteur que ce dernier se trouve impliqué par l'emploi de la cinquième personne.

La préface de *Chatterton* constitue encore un grand écrit combatif, dans lequel Vigny déploie à nouveau des procédés variés pour mettre d'autant plus fortement en accusation la société qui abandonne les poètes à la misère. Le propos de l'œuvre est véritablement martelé dès l'introduction du texte, quand l'auteur rappelle le plaidoyer contenu dans *Stello* mais négligé par les lecteurs, justifiant de le répéter dans la pièce, mais aussi dès cette présentation :

La cause ? c'est le martyr perpétuel et la perpétuelle immolation du Poète. – La cause ? c'est le droit qu'il aurait de vivre. – La cause ? c'est le pain qu'on ne lui donne pas. – La cause ? c'est la mort qu'il est forcé de se donner.¹⁷⁷

La réitération du même schéma, déclinant différents aspects du problème mis au jour par l'écrivain, interpelle fortement le lecteur alors même que la question de la nature du scandale

¹⁷² « Les Oracles », *op.cit.*, v. 121-126, p. 133.

¹⁷³ *Le More de Venise*, « Lettre à Lord*** [...] », *Œuvres complètes*, t. I, p. 403.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 404.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 405.

¹⁷⁶ *Ibid.* ; voir la traduction de l'*Othello* de Shakespeare par Jean-François Ducis, Paris, Maradan, 1793, V, 5, p. 63.

¹⁷⁷ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 750.

à dénoncer ne semble plus devoir se poser dès la première réponse, amenée de façon très claire par des mots forts ainsi que par un chiasme qui traduit bien l'idée d'impasse et de souffrances infinies. En ressort un puissant effet d'évidence, propre à susciter les regrets des lecteurs que n'aurait pas émus *Stello*, et à disposer ceux qui découvrent *Chatterton* à adhérer à l'idée d'une nécessaire assistance à porter aux poètes. Si virulent que soit ce paragraphe, il n'égale pas la violence des lignes qui suivent : « Vous ne cessez de vanter l'intelligence, et vous tuez les plus intelligents. Vous les tuez, en leur refusant le pouvoir de vivre selon les conditions de leur nature. »¹⁷⁸ L'accusation peut difficilement être plus forte et l'absence de précision quant à l'allocutaire que désigne le pronom *vous*¹⁷⁹ autorise chacun à s'en croire frappé. De nombreux verbes conjugués à la cinquième personne ne cessent ainsi d'apostropher le lecteur comme membre d'une société coupable. Un sommet est encore atteint avec cette question : « Eh ! n'entendez-vous pas le bruit des pistolets solitaires ? »¹⁸⁰ L'interrogation rhétorique oblige à se représenter de terribles scènes de suicide et force la reconnaissance d'une culpabilité. C'est ce qui ressort encore plus clairement de cette alternative : « Est-ce lui qui est coupable, dites-le moi ? ou bien est-ce la société qui le traque ainsi jusqu'au bout ? »¹⁸¹ Exactement à la même époque, Victor Hugo demande lui aussi, dans la conclusion de *Claude Gueux* : « Qui est réellement coupable ? Est-ce lui ? Est-ce nous ? »¹⁸² Une telle question porte bien sûr en elle sa réponse mais laisse le soin au lecteur de la formuler afin de mieux s'en persuader. Cependant, on notera surtout l'impétuosité particulière du texte de Vigny, qui n'invite pas à la réflexion de façon aussi posée que son confrère : l'expression « dites-le moi » sonne comme un défi dissuadant de répondre par l'affirmative à la première interrogation alors que la seconde, que l'adverbe *ainsi* tend à présenter comme la conclusion naturelle de l'exposé qui précède, indique bien, par l'image d'une chasse impitoyable, de quel côté se trouvent les torts, sans que le pronom *nous* ne vienne comme chez Hugo atténuer la violence de l'interpellation en incluant l'auteur dans la société qu'il critique. Véritable fil directeur de la préface, cette question de la culpabilité est également posée dans l'apologue du scorpion, que l'auteur présente sur un autre ton :

Il y a un jeu atroce commun aux enfants du midi ; tout le monde le sait. On forme un cercle de charbons ardents ; on saisit un scorpion avec des pinces et on le pose au centre. Il demeure d'abord immobile jusqu'à ce que la chaleur le brûle ; alors il s'effraie et s'agite. On rit. Il se décide vite, marche droit à la flamme, et tente courageusement de se frayer une route à travers les charbons ; mais la douleur est excessive, il se retire. On rit. Il fait lentement le tour du cercle et cherche partout un passage impossible. Alors il revient au centre et rentre dans sa première mais plus sombre immobilité. Enfin, il prend son parti, retourne contre lui même son dard empoisonné, et tombe mort sur-le-champ. On rit plus fort que jamais.

C'est sans doute lui qui est coupable, et ces enfants sont bons et innocents.¹⁸³

Vigny recourt ici à un style coupé, qui juxtapose les propositions brèves d'une façon qui semble implacable, à l'image du supplice décrit¹⁸⁴. La récurrence du syntagme « On rit »

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Voir notre chapitre 3, p. 193 *sqq.*

¹⁸⁰ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 757.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 755.

¹⁸² V. Hugo, *Claude Gueux* [juillet 1834], éd. Emmanuel Buron, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1995, p. 73.

¹⁸³ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 755-756.

¹⁸⁴ Voir Michèle Aquien, article « Style coupé », in M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, *op.cit.*

accentue l'idée d'un acharnement mécanique et par là inhumain, sans donner, comme d'autres répétitions, l'impression d'un procédé trop appuyé. C'est que l'écrivain fait ici le choix d'une sobriété émouvante, qui peut paraître plus sincère que le déploiement de grands effets. Elle rend du reste plus sèche l'ironie de la dernière phrase, que le lecteur peut recevoir comme une nouvelle agression puisqu'elle ridiculise une conclusion inepte comme s'il avait pu être tenté de la formuler. L'auteur a néanmoins l'habileté de laisser entrevoir une issue favorable à cette situation en posant, à la quatrième personne, une question rhétorique qui fait espérer un consensus pour venir en aide aux poètes : « Ne prendrons-nous pas, sur les palais et les milliards que nous donnons, une mansarde et un pain pour ceux qui tentent sans cesse d'idéaliser leur nation malgré elle ? »¹⁸⁵

Au chapitre XXXVIII de *Stello*, le Docteur noir n'entreprend pas de dénoncer les ennemis des poètes mais de défendre ces derniers, en particulier contre la condamnation de Platon. Il imagine donc de montrer au philosophe le plafond du Louvre sur lequel Ingres peignit une *Apothéose d'Homère* en 1827. Après avoir décrit cette œuvre représentant l'aède entouré d'une foule d'hommes inspirés mais misérables, le docteur propose à Stello de l'agrandir par la pensée en ajoutant à ce panthéon tout un ensemble d'auteurs morts de faim, dont il emprunte en partie la liste à un ouvrage de Colnet¹⁸⁶. Il se figure enfin la réponse du poète grec à l'auteur de *La République*, véritable plaidoyer en faveur de l'art. Le texte enchaîne donc plusieurs procédés donnant l'impression d'un rétablissement progressif de la justice par l'imagination, qui magnifie la misère des artistes comme un signe d'élection¹⁸⁷ et fait entendre une réponse de leur plus haut représentant aux accusations portées contre eux. L'*ekphrasis* de la peinture d'Ingres, faite au présent de l'indicatif, présente bien la qualité d'évidence traditionnellement attendue de cet exercice¹⁸⁸, à tel point qu'on peut parler d'une hypotypose, que couronne la prosopopée d'Homère. Une invitation telle que « Levez les yeux à ce plafond et figurez-vous y voir monter ces fantômes mélancoliques »¹⁸⁹ présente certes comme une fiction l'ascension des martyrs de la création, à travers le verbe *se figurer*, mais suppose en revanche que l'œuvre décrite se trouve maintenant sous les yeux de Stello, et par conséquent du lecteur. La même logique se répète quand le docteur demande ensuite « Supposez que Platon s'avance seul au milieu de tous »¹⁹⁰ : c'est le mouvement du philosophe qui fait l'objet d'une hypothèse, non la présence des personnages. Le rythme accumulatif de ces pages renforce cette impression d'avènement progressif d'un monde rêvé élevant les artistes à la plus haute gloire. Dès l'*ekphrasis*, une ample énumération fait sentir la masse importante des hommes réunis par Ingres autour d'Homère :

Ils forment, de son temps au nôtre, une chaîne presque sans interruption de glorieux exilés, de courageux persécutés, de penseurs affolés par la misère, de guerriers inspirés au camp, de marins sauvant leur lyre de l'océan et non des cachots ; hommes remplis d'amour et rangés

¹⁸⁵ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 757-758.

¹⁸⁶ Charles Colnet du Ravel, *Extrait d'un grand ouvrage intitulé « Biographie des auteurs morts de faim »*, faisant suite à *L'Art de dîner en ville à l'usage des gens de lettres* [2^e éd., 1810], Paris, Bureau de la Bibliothèque choisie, 1853, p. 61-77.

¹⁸⁷ Selon une logique largement répandue à l'époque, dont Pascal Brissette esquisse la généalogie dans « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *op.cit.*

¹⁸⁸ D'après E. Bury, article « *Ekphrasis* », in M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, *op.cit.*

¹⁸⁹ *Stello*, chapitre XXXVIII, p. 653.

¹⁹⁰ *Ibid.*

autour du premier et du plus misérable, comme pour lui demander compte de tant de haine qui les rend immobiles d'étonnement.¹⁹¹

La litanie des créateurs misérables joue encore plus nettement sur un effet de nombre, surtout quand le docteur s'interrompt pour s'exclamer « Que je voudrais pouvoir m'arrêter là !... »¹⁹², soulignant le caractère sciemment pesant de la liste qu'il dresse. La prosopopée d'Homère¹⁹³ fait enfin entendre de longues périodes qui donnent l'impression d'une assurance majestueuse et renforcent la victoire du poète sur le philosophe. C'est donc un bel exemple de style élevé qu'offrent ces pages qui constituent un impressionnant plaidoyer en acte pour la poésie, dont les pouvoirs sont non seulement réaffirmés mais aussi donnés à éprouver, aux antipodes de la logique platonicienne selon laquelle l'art de faire vivre des illusions n'est précisément pas admirable.

Un effet similaire d'envolée louangeuse se retrouve à la fin des « Oracles », après la fustigation du « Sophiste »¹⁹⁴ :

Le DIAMANT ? c'est l'art des choses idéales,
Et ses rayons d'argent, d'or, de pourpre et d'azur,
Ne cessent de lancer les deux lueurs égales
Des pensers les plus beaux, de l'amour le plus pur.
Il porte du Génie et transmet les empreintes.
Oui, – de ce qui survit aux nations éteintes,
C'est lui le plus brillant trésor et le plus dur.¹⁹⁵

Le poète multiplie ici les termes mélioratifs : il énumère des noms de couleur connotant tour à tour la richesse, la majesté et l'infini ; il réunit à deux reprises des superlatifs élogieux sur un rythme binaire déjà présent quand il expose les vertus de l'objet qu'il célèbre, faisant sentir une forte émotion.

2. VERSIFICATION SUGGESTIVE

Si la versification de Vigny n'est pas principalement virtuose ni même harmonieuse, ainsi qu'on l'a déjà remarqué¹⁹⁶, elle est toutefois signifiante et ne contribue pas seulement à synthétiser des sentences mémorables mais joue aussi un rôle suggestif. Là encore, on se contentera de quelques exemples de ce fait récurrent, en commençant par souligner que le vers se prête naturellement à des effets de rythme expressifs, qui créent du sens en impliquant le lecteur dans cette construction, comme l'affirme Clive Scott¹⁹⁷. En témoigne entre autres la fin de la première section de « La Mort du Loup », qui rapporte comment l'animal expire :

– Il nous regarde encore, ensuite il se recouche,

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 652.

¹⁹² *Ibid.*, p. 653.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 653-654.

¹⁹⁴ « Les Oracles », *op.cit.*, v. 121, p. 133.

¹⁹⁵ *Ibid.*, v. 127-133.

¹⁹⁶ Voir chapitre 6, p. 402 *sqq.*

¹⁹⁷ Clive Scott, «The Designs of prosody : Vigny's 'La Mort du Loup'», in Christopher Prendergast, *Nineteenth-century French poetry : introduction to close readings*, Cambridge University Press, 1990, p. 84.

Tout en léchant le sang répandu sur sa bouche,
Et, sans daigner savoir comment il a péri,
Refermant ses grands yeux, meurt, sans jeter un cri.¹⁹⁸

Le tiret marque une pause pour distinguer le moment fort de l'agonie du héros éponyme et le rendre d'autant plus sensible au lecteur en instaurant un ralentissement du *tempo*, particulièrement dans les deux derniers vers où les groupes prépositionnel et participial antéposés créent un suspens qui fait résonner d'autant plus fortement le verbe *mourir*, isolé par deux fortes coupes. Ainsi, la mention de la mort brise la régularité du premier hémistiche pour laisser ensuite s'éteindre progressivement le vers final, d'une façon paisible qui renvoie à l'attitude du Loup. Parce qu'elles se donnent ainsi à éprouver, la violence et la majesté de la scène touchent sans doute plus profondément le lecteur que si le poète les soulignait explicitement et donc avec davantage de lourdeur.

L'usage du mètre permet aussi d'intéressantes disjonctions d'avec la syntaxe, comme dans « La Fille de Jephthé », où s'observe un impressionnant enjambement strophique :

Puis elle répondit : « Oh ! si votre serment
Dispose de mes jours, permettez seulement
« Qu'emmenant avec moi les vierges mes compagnes,
J'aïlle, deux mois entiers, sur le haut des montagnes,
Pour la dernière fois, errante en liberté,
Pleurer sur ma jeunesse et ma virginité ! »¹⁹⁹

Dès le début du discours de la jeune fille, la fin du vers n'appelle aucune pause, ce qui peut à la fois refléter le bouleversement que produit l'exigence du sacrifice et un élan vital qui répugne à être brisé, accentuant l'horreur de la situation, d'autant que l'adverbe *seulement*, mis en valeur à la fin de la première strophe qui laisse le propos en suspens, résume de manière bouleversante l'humilité de l'héroïne. En l'absence d'organisation strophique, « Le Mont des Oliviers » présente des contre-rejets moins spectaculaires mais toujours très évocateurs. Aux vers 15-16, le procédé accentue l'horreur des souffrances du Christ en mimant l'écoulement décrit par le poète :

[...] Froide et lente
Découle de sa tête une Sueur sanglante.²⁰⁰

Le contre-rejet interne du vers 29 n'est pas moins significatif :

Il eut froid. Vainement il appela trois fois²⁰¹.

L'adverbe, mis en valeur avant la césure, par sa position en tête de phrase, suggère un silence immuable, en indiquant d'emblée l'inutilité des appels du Christ.

La prosodie permet ainsi d'incessants soulignements de termes clés, comme le montre encore ce vers au rythme pourtant régulier :

– Mais le ciel reste noir, et Dieu ne répond pas.²⁰²

¹⁹⁸ « La Mort du Loup », *op.cit.*, v. 57-60, p. 144.

¹⁹⁹ « La Fille de Jephthé », *op.cit.*, v. 57-62, p. 44.

²⁰⁰ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 15-16, p. 149.

²⁰¹ *Ibid.*, v. 29, p. 150.

²⁰² *Ibid.*, v. 13, p. 149.

Les accents mettent bien en valeur l'accusé (le « ciel », « Dieu ») et sa faute (« noir », « pas »). La césure, fortement marquée par la virgule qui précède la conjonction de coordination, souligne de plus le renchérissement que constitue le second hémistiche. Quelques termes sont aussi mis en valeur par leur place à la rime. De façon intéressante, certains rapprochements à cet endroit stratégique ne se limitent pas à renforcer le sens littéral des vers mais peuvent faire entendre un autre discours que celui explicitement tenu par le poète. Sans le démentir, ils l'enrichissent alors de façon quasi subliminale. Ainsi la description du paysage qui s'offre aux protagonistes du « Déluge » après leur ascension du mont Arar conduit à annoncer subrepticement la fin terrible à laquelle ils n'échapperont pas :

Quand du mont orageux ils touchèrent la cime,
La campagne à leurs pieds s'ouvrit comme un abîme.²⁰³

La rime antithétique suggère une injustice révoltante : celle d'innocents promis à la destruction, voire à la damnation – selon les connotations attachées au terme *abîme* dans la culture chrétienne²⁰⁴ – en dépit de leur élévation aussi bien physique que spirituelle. Une autre homophonie, récurrente chez Vigny, aggrave le soupçon d'un Dieu cruel développé dans ce poème en associant les termes *cieux* et *silencieux*, alors même que l'adjectif s'applique en fait à « l'éclair » ou aux « vents »²⁰⁵. En révélant la proximité phonique des deux termes qu'elle allie, cette rime – réitérée aux vers 143-144 du « Trappiste » où « cieux » répond à « mont silencieux »²⁰⁶ – renforce subtilement la représentation vignyenne d'un Dieu sourd et muet²⁰⁷.

3. DRAMATISATION PERSUASIVE

L'œuvre de Vigny n'étant guère de nature oratoire, c'est toutefois principalement par la manière dont l'écrivain mène ses fictions qu'il joue sur les émotions du lecteur. Il semble même que ce soit l'objectif majeur de la fréquente dramatisation de ses œuvres : en particulier, la tension qui les caractérise souvent sert notablement leur propos, outre qu'elle retient plus largement l'attention. Ainsi le théâtre vignyen interpelle d'autant plus vivement le spectateur qu'il développe des situations de crise et de conflit. Même dans la comédie qu'est *Quitte pour la peur*, la duchesse est particulièrement inquiète, ne connaissant pas les bonnes dispositions de son mari en sa faveur, ce qui laisse mieux entrevoir quelques difficultés de la condition de la femme tout en rendant souhaitables les solutions permettant de l'adoucir, telle que celle imaginée dans le dénouement. Quant à *La Maréchale d'Ancre*, on a déjà eu l'occasion d'expliquer²⁰⁸ que le rythme enlevé de l'action et les multiples rebondissements de l'intrigue servent une réflexion sur les revers de fortune. On se souvient également que dans

²⁰³ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 49-50, p. 33.

²⁰⁴ C'est le lieu d'où viennent les démons dans Luc, VIII, 31 et la bête dans Apocalypse, XI, 7.

²⁰⁵ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 63-64 et 299-300, p. 34 et 40.

²⁰⁶ « Le Trappiste », v. 143-144, *Poèmes antiques et modernes*, p. 90. On retrouve un phénomène similaire à la rime des vers 46 et 48 des « Destinées » : « Tous les astres émus restèrent en silence, / Attendant avec l'Homme, en la même stupeur, / Le suprême décret de la Toute-Puissance » (*op.cit.*, p. 116).

²⁰⁷ Voir notre chapitre 1, p. 72 *sqq.*

²⁰⁸ Voir chapitre 6, p. 430 *sqq.*

Chatterton, l'espoir toujours déçu d'un coup de théâtre qui ne se produit pas crée une tension qui sert l'argumentation.

Vigny confère aussi un caractère dramatique à ses romans, y compris quand ils s'inspirent d'événements historiques. Il ne cherche pas alors à créer un véritable suspens mais travaille sur le rythme et le découpage des scènes de façon à susciter l'intérêt du lecteur. C'est ainsi que dans *Cinq-Mars*, le héros éponyme n'est pas au centre de tous les chapitres, cédant la place à Richelieu²⁰⁹, Marie de Gonzague²¹⁰, Louis XIII²¹¹, de Thou²¹², ou encore Laubardemont²¹³, ce qui évite toute lassitude. En outre, Vigny fait ressortir des scènes fortes, partiellement closes en un chapitre qui peut renfermer à lui seul bien des rebondissements. Celui qui représente « l'entrevue »²¹⁴ du roi et de son ministre au moment où le premier risque de disgracier le second est à cet égard exemplaire. L'arrivée du cardinal, annoncée de façon solennelle par « deux huissiers à la fois [qui] crièrent : "Son Éminence !" »²¹⁵ est de plus mise en valeur par la présence de spectateurs attentifs rappelant fortement le genre théâtral. On sait comment Richelieu retourne ensuite la situation à son profit avant que sa ruse n'éclate de façon saisissante²¹⁶. Le chapitre s'achève sur ce sommet, que marque le mot final de « vainqueur », mettant en évidence et dénonçant la terrible force du premier ministre et sa domination sur le roi. Dans *Stello*, c'est surtout l'histoire de Chénier qui présente de telles tensions, rapportant l'énergie folle que déploie le Docteur noir pour sauver le poète des pires ennemis. Le chapitre qui narre finalement l'exécution du jeune homme peu avant la chute de Robespierre nous fait partager les espoirs nourris jusqu'au bout par le médecin, ce qui rend l'issue d'autant plus décevante et donne à éprouver la cruauté des circonstances.²¹⁷ Les soldats qui confient leur histoire dans *Servitude et grandeur militaires*, ne se considérant pas comme de véritables conteurs, ne semblent pas d'abord cultiver le suspens dans leurs récits de souvenirs. Mais cela ne les empêche pas de raconter des épisodes extrêmement forts, comme l'exécution du mari de Laurette ou la mort de l'enfant russe, dénonçant très efficacement ce genre d'atrocités. Conserver une importante tension dramatique à une œuvre comme *Daphné*, qui traite de sujets redoutablement complexes et consiste pour l'essentiel en de longs discours, constitue *a priori* une gageure. Vigny y parvient cependant en faisant dépendre le destin de Julien des conclusions du banquet, lors lequel les idées « s'opposent dans un grand déchirement du cœur, et [...] blessent à mort », selon la belle formule de François Germain.²¹⁸ André Jarry considère donc à juste titre : « On ne peut qu'admirer la façon dont Vigny, ménageant des suspens, a réussi à soutenir l'intérêt dans ce débat d'idées. »²¹⁹ L'écrivain passionné en effet pour des questions ardues auxquelles il sait donner une dimension passionnelle et des conséquences tangibles, arrachant la philosophie à son statut de spéculation abstraite.

²⁰⁹ Voir *Cinq-Mars*, chapitres VII, VIII, X, XII.

²¹⁰ *Ibid.*, chapitres XV et XXIII.

²¹¹ *Ibid.*, chapitre VIII.

²¹² *Ibid.*, chapitre XVI.

²¹³ *Ibid.*, chapitre XXII.

²¹⁴ *Ibid.*, titre du chapitre VIII.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 99.

²¹⁶ Voir notre chapitre 1, p. 45.

²¹⁷ *Stello*, chapitre XXXV. Voir notre chapitre 1, p. 76-77.

²¹⁸ F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*, *op.cit.*, p. 272.

²¹⁹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 504.

Mais la dramatisation est surtout un ressort majeur de la poésie de Vigny, du fait que resserrer une intrigue en moins de mille vers la rend naturellement plus tendue et que des renversements semblent plus frappants à peu de distance. De tels effets ne se placent pas toujours au service d'une argumentation – on sait que des poèmes tels que « Dolorida » ou « Le Somnambule » recherchent avant tout la chute saisissante d'un dialogue crispé²²⁰ – mais ils revêtent volontiers une fonction persuasive remarquable. Ainsi le débat d'idées passionne dans « La Prison » comme dans *Daphné* parce que l'agonie du protagoniste impose une urgence et que son innocence intéresse vivement à son sort, d'autant qu'elle est mise en valeur par le dévoilement tardif – au vers 100²²¹ – de l'identité mystérieuse du Masque de fer. Cette révélation confirme l'aveuglement du prêtre, dont le discours reste malgré tout inchangé, et amène le lecteur, surpris et choqué, à s'indigner de l'exigence inconditionnelle d'une confession.

C'est souvent de tels effets de surprise, suscitant espoir ou déception et éventuellement accrus par un découpage en différentes parties, que les poèmes de Vigny tirent leur efficacité. Ainsi la noirceur du dénouement d'« Éloa » frappe d'autant plus que l'ouverture du poème ne la laisse pas attendre. Les derniers vers du premier chant montrent au contraire « les bienfaits nouveaux causés par [l]a présence »²²² de l'ange. De surcroît, la troisième et dernière partie du poème est riche en rebondissements qui maintiennent jusqu'au bout l'incertitude quant à l'issue de l'intrigue. Éloa s'y montre prise de pudeur²²³ avant que la déclaration d'amour de Lucifer ne la trouble²²⁴. Les questions qu'elle lui pose alors ébranlent son interlocuteur²²⁵, qui se ressaisit toutefois en constatant la peur de l'héroïne²²⁶. L'intervention des Cieux précipite finalement la perte d'Éloa²²⁷. Le poète multiplie à ce moment les sections très courtes, ménageant des pauses qui laissent la situation en suspens, font attendre un revirement, portent la tension à son comble. L'intérêt du lecteur est ainsi extrême pour ce drame de la « chute »²²⁸ qui rejoue celle de l'humanité²²⁹. Les courts groupes de vers orientent de plus ses réactions en détachant les apparitions célestes, dont l'effet néfaste éclate du coup comme un scandale.

De même, la cruauté du sort réservé aux héros du « Déluge » se trouve renforcée par les espoirs entretenus jusqu'au dernier moment par le poète. Dès la première partie, la catastrophe annoncée semble pouvoir ne pas concerner le jeune couple. Emmanuel envisage une épreuve difficile mais surmontable, non une fin proche :

Je te dirai l'instant où le ciel sourira,
Et durant le péril ma voix te parlera.²³⁰

²²⁰ Voir chapitre 6, p. 414-415.

²²¹ « La Prison », v. 100 (« Et les feux ont relui sur un masque de fer. »), *Poèmes antiques et modernes*, p. 68.

²²² « Éloa », *ibid.*, v. 276, p. 18.

²²³ *Ibid.*, v. 511-534, p. 24-25.

²²⁴ *Ibid.*, v. 535-618, p. 25-27.

²²⁵ *Ibid.*, v. 619-690, p. 27-29.

²²⁶ *Ibid.*, v. 691-729, p. 29-30.

²²⁷ *Ibid.*, v. 755-768, p. 31.

²²⁸ *Ibid.*, titre du troisième chant, p. 24.

²²⁹ Voir le vers 697 (« Qui sait ? le mal peut-être eût cessé d'exister. »), *ibid.*, p. 29.

²³⁰ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 99-100, p. 35.

Ce premier temps s'achève de plus sur une prière dont l'humilité peut laisser attendre quelque clémence : « Ô seigneur, jugez-nous ! »²³¹ Comme le remarque André Jarry, le « narrateur lui-même semble participer de cet espoir, qui tient le récit en haleine »²³². La deuxième partie du texte décrit en effet la montée des eaux en distinguant la situation des protagonistes dans deux quatrains introduits par la conjonction *mais*, à la manière d'une exception, alors qu'il s'agit en fait de rappeler l'absence de tout secours. De façon habile, la mort des héros est réservée à la troisième et dernière section, qui ménage des rebondissements saisissants. La mention d'un silence total fait d'abord croire à la fin du cataclysme et à l'engloutissement des amants :

L'Univers écrasé ne jetait plus ses cris.²³³

Mais la description d'une embellie rend bientôt plus optimiste et l'on croit les héros sauvés quand leur sort est distingué de la destruction universelle aux vers 303-304 :

Tout s'était englouti sous les flots triomphants,
Déplorable spectacle ! excepté deux enfants.²³⁴

Une interrogation de Sara, au vers 316, relance toutefois le doute en même temps que l'espoir :

Avons-nous obtenu la clémence du ciel ?²³⁵

Finalement, le dialogue entre les deux personnages fait entendre la prise de conscience progressive de leur malheur : ils n'ont pas été épargnés mais meurent les derniers. De façon poignante, la rapidité de l'échange des répliques reflète celle de la montée des eaux, qui s'achève avec « le dernier cri du dernier des humains »²³⁶. L'usage du discours direct crée plus largement un effet de proximité qui rend le lecteur solidaire de ces deux nouvelles victimes du Ciel.

Moins fréquente dans *Les Destinées*, la dramatisation des récits et des discours enrichit toutefois opportunément le propos de certains morceaux. Par exemple, la mise en intrigue du poème liminaire est nette, faisant apparaître toutes les étapes de la séquence narrative mise au jour par Paul Larivaille²³⁷ : la domination des Destinées sur l'homme²³⁸ constitue la situation initiale que semble venir perturber l'avènement du Christ²³⁹, suscitant des réactions contraires (espoirs des hommes et craintes de leurs ennemies)²⁴⁰ ; mais la Grâce apporte une réponse favorable aux doléances des entités éponymes²⁴¹ qui se retrouvent finalement victorieuses, quand l'homme reste dans une position incertaine²⁴² ; d'où la prière et la déploration du poète en guise de morale²⁴³. Comme dans *Chatterton*²⁴⁴, ce schéma met en fait en évidence une

²³¹ *Ibid.*, v. 164, p. 36.

²³² A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 285.

²³³ « Le Déluge », *op.cit.*, v. 292, p. 40.

²³⁴ *Ibid.*, v. 303-304.

²³⁵ *Ibid.*, v. 316, p. 41.

²³⁶ *Ibid.*, v. 327.

²³⁷ Paul Larivaille, « L'analyse morphologique du récit », *Poétique* n° 19, 1974, p. 368-388.

²³⁸ « Les Destinées », *op.cit.*, v. 1-21, p. 115.

²³⁹ *Ibid.*, v. 22-27, p. 116.

²⁴⁰ *Ibid.*, v. 28-45.

²⁴¹ *Ibid.*, v. 46-93, p. 116-118.

²⁴² *Ibid.*, v. 94-108, p. 118.

²⁴³ *Ibid.*, v. 109-123, p. 118-119.

²⁴⁴ Voir chapitre 6, p. 444.

absence révoltante de changement, qui traduit parfaitement la notion de fatalité. L'organisation verticale de l'espace²⁴⁵ rend de plus cette progression particulièrement frappante : d'abord écrasés par les Destinées, les hommes se redressent au moment de la venue du Christ tandis que se replient les antiques divinités ; ces dernières s'envolent pour réclamer leurs proies sur lesquelles elles reviennent finalement s'abattre. Outre cette dimension visuelle, il faut aussi souligner que des éléments sonores viennent enrichir la tension qui règne entre l'humain et le divin. La venue du Christ suscite en effet un « grand cri » d'espoir, rapidement relayé par « Toutes les Nations »²⁴⁶. Au vers 46, la mention du silence des astres amplifie l'attente de réponse en l'étendant à l'ensemble de l'univers²⁴⁷. Parallèlement, à partir du vers 51, le chœur des Destinées lance vers Dieu un appel concurrent. Une nouvelle pause ménage le suspense, au vers 76, sans que l'ambiguïté de la tournure impersonnelle « Il se fit un silence » permette de déterminer s'il est alors question de la divinité qui tarde à se faire entendre, ou de « la Terre affaissée »²⁴⁸ qui attend. Le fait que seul le discours des Destinées trouve un écho céleste marque ensuite la résolution du rapport de force initial en faveur des entités qui dominent le monde. Malgré ses dehors mythiques, le drame métaphysique est ainsi rendu sensible, vivant, singulièrement propre à toucher le lecteur.

« Le Mont des Oliviers » reproduit le schéma d'un appel désespéré vers le ciel de façon tout aussi poignante. Avant la grande prière du Christ, la première partie du poème est en effet consacrée à la mise en place d'une atmosphère lugubre, par le biais de diverses mentions de l'obscurité, du froid, de l'angoisse et de la mort. Le lecteur est tout de suite impliqué dans ce récit qui commence *in medias res* :

Alors il était nuit et Jésus marchait seul²⁴⁹.

Très vite²⁵⁰, le présent de narration rend du reste la scène plus proche. Surtout, une tension se crée par la répétition des mouvements et des interpellations vaines de Jésus. L'échec de ses cris éclate définitivement au vers 30 :

MON PÈRE ! – Le vent seul répondit à sa voix.²⁵¹

On ne peut ici exclure une empathie de la nature, manifestée en d'autres endroits du texte²⁵² comme dans « Les Destinées », renforçant la dimension dramatique des événements en montrant l'émotion qu'ils suscitent. Mais la mention du vent, dont le vers 4 indique le caractère « sinistre »²⁵³, vise surtout à marquer la solitude de Jésus. Ce vers 30 exprime en effet un fort contraste entre le cri du personnage, dont l'intensité est soulignée par les lettres capitales ainsi que par la modalité exclamative, et l'absence de réponse, rendue encore plus

²⁴⁵ Voir chapitre 1, p. 70-71.

²⁴⁶ *Ibid.*, v. 23 et 32, p. 116.

²⁴⁷ *Ibid.*, v. 46 (« Tous les astres émus restèrent en silence »).

²⁴⁸ *Ibid.*, v. 76, p. 117.

²⁴⁹ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 1, p. 141.

²⁵⁰ Dès les vers 4-5 (« Parmi les oliviers qu'un vent sinistre incline / Jésus marcha à grands pas en frissonnant comme eux »), *ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*, v. 30, p. 150.

²⁵² Voir les vers 33-34 (« – Et la Terre trembla, sentant la pesanteur / Du Sauveur qui tombait aux pieds du créateur. ») et 139-141 (« La Terre sans clartés, sans astre et sans aurore, / Et sans clartés de l'âme ainsi qu'elle est encore, / Frémissait. [...] »), *ibid.*, p. 150 et 152.

²⁵³ *Ibid.*, v. 4, p. 149.

implacable par le simple tiret qui remplace la conjonction de coordination *mais* utilisée jusque là²⁵⁴. Un *crescendo* est ainsi ménagé dans cette introduction, menant le protagoniste de la tristesse à l'étonnement puis à l'« effroi » et quasiment au désespoir²⁵⁵. Le poème offre ainsi une représentation concrète de l'idée de déréliction. De plus, la tension dramatique qui se noue autour des appels angoissés du Christ contribue à renouveler cette figure majeure²⁵⁶ : placé dans un temps de l'attente et de l'incertitude, comme s'il ne savait pas quel sort l'attendait, Jésus semble singulièrement humain, d'autant qu'il suscite une empathie qui nous le rend plus proche.

4. « MARTYRS ET BOURREAUX »

Jouer sur le *pathos* consiste souvent à créer des effets de sympathie ou d'antipathie.²⁵⁷ Dans une œuvre littéraire, ce sont surtout les personnages qui suscitent ce genre de réaction, d'où la structure manichéiste de certains romans à thèse, développant un « conflit entre deux forces, dont l'une (celle du héros) est identifiée comme la force du bien, l'autre étant identifiée comme la force du mal. »²⁵⁸ Sans toujours s'opposer aussi simplement, les protagonistes de Vigny appartiennent souvent à des catégories bien définies, appelant clairement les faveurs ou la désapprobation du lecteur.

a) CATÉGORIES SIMPLES

« Les hommes sont divisés en deux parts : martyrs et bourreaux », déclare le Quaker à l'acte I de *Chatterton*²⁵⁹. Si lapidaire soit-elle, cette assertion met en évidence une réalité récurrente dans les œuvres de Vigny. Elle s'applique bien sûr parfaitement au drame dans lequel elle prend place, où quelques âmes pures affrontent les représentants d'une société matérialiste avec une clarté qui justifierait de parler de pièce à thèse²⁶⁰. Mais il faut préciser que le théâtre requiert en partie ce genre d'affrontement qui dynamise les échanges entre personnages et se résout davantage en termes de victoire ou de défaite que par l'évolution des caractères, difficile en un espace de temps resserré. Une pièce courte comme *Quitte pour la peur* n'impose pas les mêmes exigences et les deux protagonistes ne sont pas ennemis mais ils affirment leurs valeurs – celles de l'amour, pour la duchesse, plutôt celles de la raison, pour

²⁵⁴ Voir les vers 13 (« – Mais le ciel reste noir et Dieu ne répond pas. »), 19 (« Mais un sommeil de mort accable les apôtres. ») et 24 (« Mais un nuage en deuil s'étend [...] »), *ibid.*

²⁵⁵ Voir les vers 6 (« Triste jusqu'à la mort [...] »), 14 (« Il se lève étonné [...] »), 17 (« [...] il crie avec effroi ») ou encore 31 (« Il tomba sur le sable assis [...] »), *ibid.*, p. 149-150.

²⁵⁶ Voir chapitre 1, p. 56.

²⁵⁷ Voir A. W. Halsall, *L'Art de convaincre, op.cit.*, p. 215.

²⁵⁸ S. Suleiman, *Le Roman à thèse, op.cit.*, p. 127.

²⁵⁹ *Chatterton*, I, 5, p. 771.

²⁶⁰ Voir chapitre 3, p. 176 *sqq.*

son mari – en s’opposant aux dysfonctionnements d’une société présente dans les dialogues sans être vraiment incarnée. Le système des personnages de *La Maréchale d’Ancre* est plus complexe mais l’héroïne éponyme attire clairement la sympathie, victime qu’elle est de la cruauté envieuse des courtisans qui lui infligent un procès truqué et un châtement démesuré évidemment scandaleux.

Les œuvres de moindre ampleur que sont les poèmes demandent un système plus simple, qui ne laisse guère de place au développement ou à l’évolution de caractères riches et qui ne multiplie pas les personnages, sans empêcher, bien au contraire, des oppositions signifiantes. Certes dans « Les Destinées », les humains se heurtent au divin, mais les deux clans sont représentés de façon globale. « Éloa » oppose pour sa part les sphères divine et diabolique, mais en se concentrant sur le face à face de deux représentants, de façon toutefois assez complexe pour interroger la répartition du bien et du mal. « La Colère de Samson » évoque aussi une vaste guerre des sexes, mais seul le héros éponyme est véritablement mis en scène, conformément à une tendance forte de la poésie de Vigny : se concentrer sur une figure emblématique, généralement de victime, qui entraîne facilement la compassion et l’adhésion aux conclusions implicites des drames. C’est le cas avec le couple innocent du « Déluge », la fille de Jephté, le Masque de fer, le Loup, la sœur de Wanda et même – non sans polémique – le Christ du « Mont des Oliviers ». On conçoit mieux que le bourreau de ces personnages soit rarement représenté quand on s’avise qu’il s’agit souvent de Dieu ; loin de constituer un manque, cette absence fréquente s’avère alors lourde de suggestions.

Vigny met également en scène des figures de victimes dans ses récits en prose, alors même que le genre romanesque autorise à développer des systèmes de personnages plus élaborés. Dans le dénouement de *Cinq-Mars*, chaque condamné à mort est ainsi présenté comme un « martyr »²⁶¹. Une analyse attentive n’en révèle pas moins des personnalités complexes²⁶² mais il demeure que le camp de Richelieu s’oppose fortement à celui des deux amis par ses comportements ignobles et ses actions meurtrières. Le Docteur noir rappelle du reste au chapitre XXXIX de *Stello* comment Vigny assimile volontiers la noblesse à une « caste de parias » et de « martyrs »²⁶³. Il opère ainsi un lien entre *Cinq-Mars* et ce nouvel ouvrage dont les héros sont cette fois les poètes mais subissent toujours les pires traitements, à tel point qu’ils apparaissent finalement comme les « ilotes éternels des sociétés »²⁶⁴. Cet affrontement à un vaste groupe intellectualise davantage le propos du roman que dans *Cinq-Mars*, qui s’attaque avec Richelieu à une cible bien identifiée, mais le pouvoir s’incarnant ici dans des représentants précis – à travers les personnes de Louis XV, Beckford, Robespierre et Saint-Just – le lecteur ne manque pas de se passionner pour les histoires qui lui sont racontées. *Servitude et grandeur militaires* se place encore dans la continuité des romans qui précèdent, l’écrivain déclarant explicitement, en conclusion : « Après avoir, sous plusieurs formes, expliqué la nature et plaint la condition du poète dans notre société, j’ai voulu montrer ici celle du soldat, autre paria moderne. »²⁶⁵ C’est toujours à un problème global que sont

²⁶¹ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 335 : « [de Thou] baisa le sang de Cinq-Mars, comme celui d’un martyr, et devint plus martyr lui-même. »

²⁶² Voir notre chapitre 8, p. 613 *sqq.*

²⁶³ *Stello*, chapitre XXXIX, p. 659. Voir notre chapitre 4, p. 225-226.

²⁶⁴ *Stello*, chapitre XXXVII, p. 648.

²⁶⁵ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre X, p. 820. Voir aussi cette déclaration dans l’introduction de

confrontés les nouveaux protagonistes malheureux de cette œuvre : celui du fonctionnement de l'armée et de sa place dans la société. *Laurette* évoque d'ailleurs à peine les juges qui ont écrit l'ordre de fusiller le jeune passager²⁶⁶, donnant l'image d'une machine judiciaire inhumaine et lâche. L'adjudant de *La Veillée de Vincennes* ne meurt quant à lui que d'avoir trop intériorisé et amplifié la nécessité de bien faire, montrant avec quelle force la notion du devoir peut tourmenter le soldat. Enfin Renaud renonce à dénoncer comme coupables ceux qui tuent quand c'est la guerre²⁶⁷ ; il met ainsi en évidence le poids des circonstances qui place souvent les soldats dans une impasse, ne leur laissant guère que la maîtrise de leur conscience. On sait toutefois que ce refuge n'est pas négligeable, permettant aux soldats d'être finalement célébrés en « saints et martyrs de la religion de l'HONNEUR ! »²⁶⁸ Même l'empereur Julien, tel qu'il est réhabilité dans *Daphné*, peut apparaître comme un martyr par son dévouement au bien commun et la façon dont il se sacrifie probablement²⁶⁹ pour préserver la morale, sans être victime d'un bourreau précis. Cette présentation du personnage illustre de façon marquante la possibilité d'une grandeur humaine indépendamment de la religion chrétienne, comme dans *Servitude et grandeur militaires*. Les réflexions plus abstraites, moins manichéennes, de ces deux derniers ouvrages romanesques sont donc toujours portées par des figures émouvantes qui facilitent leur diffusion.

b) CARACTÉRISATIONS TRANCHÉES

Même dans des œuvres de faible étendue, Vigny ne se contente cependant pas d'une catégorisation sommaire de ses personnages pour les rendre antipathiques ou sympathiques au lecteur. Les héros de ses poèmes émeuvent ainsi, tels Moïse, Jephthé et sa fille, Samson ou encore Jésus, par des discours dont la musique des vers accroît l'expressivité. Dans « La Prison » également, le mourant clame sa pureté en des formules frappantes, aux vers 145-148 :

Des péchés tant proscrits, où toujours l'on succombe,
Aucun n'a séparé mon berceau de ma tombe ;
Seul, toujours seul, par l'âge et la douleur vaincu,
Je meurs tout chargé d'ans, et je n'ai pas vécu.²⁷⁰

Outre l'innocence du locuteur, le rapprochement du « berceau » et de la « tombe » dit avec force comment le Masque de fer fut privé de mener une vie digne de ce nom, ce qu'explicite le terrible paradoxe formulé dans le dernier vers, après le soulignement pathétique des souffrances du captif par la répétition de l'adjectif *seul* et le double complément d'agent du participe passé *vaincu*. De tels autoportraits se retrouvent bien sûr au théâtre, où les

l'ouvrage : « Ce qu'il y a de plus beau après l'inspiration, c'est le dévouement ; après le poète, c'est le soldat ; ce n'est pas sa faute s'il est condamné à un état d'ilote. » (*Ibid.*, I, chapitre II, p. 692).

²⁶⁶ *Ibid.*, I, chapitre V, p. 710.

²⁶⁷ *Ibid.*, III, chapitre IX, p. 818.

²⁶⁸ *Ibid.*, chapitre X, p. 825.

²⁶⁹ Voir notre chapitre 5, p. 15-16.

²⁷⁰ « La Prison », *op.cit.*, p. 69.

personnages se donnent principalement à connaître à travers leurs paroles. Dans *Chatterton* en particulier, le héros livre ses pensées intimes dans deux monologues de l'acte III où Marie-Christine Moreau relève des « effets rhétoriques » qui participent d'un « théâtre de l'émotion »²⁷¹. En effet, de multiples exclamations traduisent l'extrême agitation du personnage qui ne cesse par ailleurs de s'apostropher lui-même et d'interpeller diverses instances (son esprit, le Ciel, son père, l'Angleterre, la mort, ses œuvres...), dynamisant notablement de longs textes qui tendent par nature au statisme. Plusieurs images (la célébrité comme pilori, les critiques littéraires comme des serpents...) transfigurent de surcroît la réalité pour mieux en révéler l'horreur tandis que les figures de l'amplification (accumulation, gradation, hyperbole) montrent également à quel point elle est insupportable au poète. Toujours avec Marie-Christine Moreau, on remarque plus globalement un important travail sur le rythme, expressif sans être monotone, de même qu'une certaine variété de registres, parmi lesquels le pathétique « vient compenser aux yeux des spectateurs l'absence d'action spectaculaire »²⁷². Ainsi, la détresse du protagoniste bouleverse sans ennuyer. Dans *Stello*, c'est par le biais d'une lettre que Chatterton confie ses peines à Kitty Bell en lui retraçant sa douloureuse histoire de façon tout aussi émouvante²⁷³. Ce n'est là qu'un des moyens de faire entendre les épanchements d'un héros romanesque, le plus simple étant sans doute celui des paroles rapportées. Ainsi dans *Daphné*, Julien défend lui-même son œuvre lors du banquet et de la grande conversation qui l'oppose à Libanius²⁷⁴. Les personnages négatifs prononcent aussi des plaidoyers *pro domo*, mais ils n'en paraissent que plus révoltants : songeons aux discours de John Bell à l'acte I de *Chatterton*²⁷⁵, du père Joseph dans la cellule de Cinq-Mars²⁷⁶ ou de Saint-Just face à Marie-Joseph Chénier²⁷⁷. Leurs idées cyniques ou autoritaires, exprimées sans nuance, les opposent d'autant plus fortement aux héros sensibles et scrupuleux.

L'image que les protagonistes donnent d'eux-mêmes dans leurs discours se trouve également renforcée quand la parole d'autrui la corrobore. Des propos mélioratifs, en particulier, peuvent sembler davantage acceptables dans la bouche d'un tiers. Le dispositif de « La Prison » est encore plus convaincant : quand il comprend l'identité du captif, le prêtre se remémore les bruits entendus à son sujet, notamment le témoignage d'une novice, que le texte rapporte en même temps que les pensées du confesseur, de façon indirecte :

Le prêtre se souvint [...]

 qu'une Provençale

Arrivée au couvent de Saint-François-de-Sale

Pour y prendre le voile, avait dit, en pleurant,

Qu'elle prenait la Vierge et son fils pour garant

Que le masque de fer avait vécu sans crime,

Et que son jugement était illégitime ;

Qu'il tenait des discours pleins de grâce et de foi,

²⁷¹ M.-C. Moreau, *Chatterton et le drame romantique*, op.cit., p. 70. Voir *Chatterton*, III, scènes I et VII.

²⁷² M.-C. Moreau, *Chatterton et le drame romantique*, op.cit., p. 72.

²⁷³ *Stello*, chapitre XV, p. 532-235.

²⁷⁴ *Daphné*, première lettre, p. 959.

²⁷⁵ *Chatterton*, I, 2, p. 765-768.

²⁷⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 300-305. Voir notre chapitre 3, p. 203 sqq.

²⁷⁷ *Stello*, chapitre XXXIV, p. 623. Voir notre chapitre 4, p. 249-250.

Qu'il était jeune et beau, qu'il ressemblait au Roi,
Qu'il avait dans la voix une douceur étrange,
Et que c'était un prince ou que c'était un ange.²⁷⁸

Outre que les éloges s'accroissent sans frein, comme procédant d'une émotion sincère, le fait qu'ils soient dispensés par une religieuse, elle-même relayée par un prêtre, invalide d'emblée l'impression d'un impénitent endurci que pourrait ensuite donner l'affrontement du mourant avec le ministre de Dieu, sans compter que ces vers soulignent sans réserve les dehors angéliques du personnage, en n'hésitant pas à invoquer des cautions divines. De semblables hyperboles se retrouvent dans la réplique de Kitty Bell, à l'acte II de *Chatterton*, quand elle apprend du Quaker les tendances suicidaires de son hôte : « une âme céleste ! la bonté des anges ! la candeur des enfants ! »²⁷⁹ Les sentiments de la jeune femme pour le poète peuvent relativiser ces exclamations passionnées mais ne les discréditent pas : la maîtresse de maison apparaît elle-même comme une figure très positive qui inspire confiance, ainsi que le souligne le Quaker dès la première scène de la pièce : « son cœur est simple, pur et véritablement chrétien »²⁸⁰. À l'inverse, les critiques du religieux explicitent le caractère ignoble des propos de John Bell à la scène suivante, rendant plus évidente la condamnation qu'ils appellent²⁸¹.

Une telle insistance n'est pas toujours nécessaire au théâtre, où le caractère des personnages peut aussi se manifester, de façon concrète, sensible, à travers le jeu des acteurs qui les incarnent. Vigny donne souvent en ce sens des indications appuyées, en particulier dans *La Maréchale d'Ancre*. La vilénie de Déageant est ainsi censée se percevoir d'un seul coup d'œil à l'acte IV, où il est précisé que le magistrat « se frotte les mains » ou parle « d'un air hypocrite »²⁸². Imaginant « avec fureur »²⁸³ le dénouement sanglant de l'intrigue, Luynes apparaît quant à lui d'une cruauté redoutable. En revanche, l'héroïne éponyme manifeste sa fierté et son courage quand elle poursuit ses accusateurs d'un doigt menaçant, ainsi qu'elle le met elle-même en avant : « vous tous que je désigne tour à tour du doigt, et que ce doigt intimide comme au jour du Jugement. »²⁸⁴ L'interpellation souligne, s'il était besoin, l'éloquence de la posture de la prisonnière et de la réaction de ses interlocuteurs, dont la progression du jeu de scène parle pourtant d'elle-même : alors que dans un premier temps « les juges l'entourent avec une curiosité insolente, comme pour la voir se justifier et pour jouir de son abaissement », ils s'éloignent ensuite progressivement ; « Poursuivis par ses regards, ils se cachent les uns derrière les autres » de façon particulièrement puéride ; ils terminent « groupés loin d[e Léonora] contre les murailles, honteux, consternés »²⁸⁵, témoignant de leur médiocrité sans prononcer une parole.

L'évidence de ces jeux de scène n'est pas reproductible dans un récit, où le lecteur ne connaît l'apparence et les attitudes des personnages que par le biais des descriptions du

²⁷⁸ « La Prison », *op.cit.*, v. 102-122, p. 68.

²⁷⁹ *Chatterton*, II, 5, p. 790.

²⁸⁰ *Ibid.*, I, 1, p. 764.

²⁸¹ *Ibid.*, I, 2, p. 765-768.

²⁸² *La Maréchale d'Ancre*, IV, scènes 3 et 4, p. 688 et 690.

²⁸³ *Ibid.*, IV, 14, p. 702.

²⁸⁴ *Ibid.*, IV, 7, p. 693.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 692-693.

narrateur (du moins en l'absence d'illustration iconographique). Mais cette médiation est aussi l'occasion de commentaires qui accroissent l'expressivité physique, quoique de façon parfois massive, en particulier dans un roman où le narrateur n'est pas avare de telles notations. C'est notamment le cas dans *Cinq-Mars*, dont Gilles Nélod dénonce « l'horreur, le pathos, les personnages fourbes »²⁸⁶. La catégorisation manichéenne des protagonistes comme victimes ou bourreaux est de fait soulignée dans plusieurs descriptions. À cet égard, le double portrait d'Urbain Grandier et de Laubardemont, au chapitre II, est parfaitement clair :

Cependant un silence profond s'établit partout, et nul mouvement n'agita le peuple ; il sembla glacé tout à coup par quelque enchantement, lorsque à la suite des religieuses parut, au milieu des quatre pénitents qui le tenaient enchaîné, le curé de l'église de Sainte-Croix, revêtu de la robe du pasteur ; la noblesse de son visage était remarquable et rien n'égalait la douceur de ses traits ; sans affecter un calme insultant, il regardait avec bonté [...] ; mais il ne répondit à aucun signe ; il baissa les yeux, ne voulant pas perdre ceux qui l'aimaient, et leur communiquer par un coup d'œil la contagion de l'infortune. C'était Urbain Grandier.

Tout à coup la procession s'arrêta à un signe du dernier homme qui la suivait et qui semblait commander à tous. Il était grand, sec, pâle, revêtu d'une longue robe noire, la tête couverte d'une calotte de même couleur ; il avait la figure d'un Basile, avec le regard de Néron. Il fit signe aux gardes de l'entourer, voyant avec effroi le groupe noir dont nous avons parlé, et que les paysans se serraient de près pour l'écouter ; les chanoines et les capucins se placèrent près de lui, et il prononça d'une voix glapissante ce singulier arrêt²⁸⁷...

D'un côté, des termes mélioratifs caractérisent la physionomie de l'accusé, dont est de plus célébrée l'attitude à la fois humble et généreuse. De l'autre, on trouve une énumération de trois adjectifs peu élogieux, dont la brièveté s'accorde à l'idée de sécheresse exprimée par l'un deux. De ce fait, la couleur des vêtements du second personnage tend à s'interpréter comme un signe de noirceur. Les comparaisons qui suivent justifient ce regard subjectif. La référence à Basile se comprend moins simplement que l'évocation de Néron mais on sent que leur appariement ne se veut pas flatteur. C'est sans doute pourquoi Sophie Marchal renvoie au « [t]yrannique roi de Pologne inventé par Calderón dans *La Vie est un songe* »²⁸⁸, excluant un rapprochement avec un saint (qu'il s'agisse alors de Basile de Césarée, mis en scène dans *Daphné*, ou de Basile le bienheureux, qui donna son nom à la célèbre cathédrale de la place rouge de Moscou). Mais Vigny pourrait ainsi dénoncer les attitudes hypocrites du personnage ou souligner à nouveau l'austérité de ses traits, qui frappe aussi dans certaines icônes. Quoi qu'il en soit, l'homme qu'il décrit contraste en tous points avec Grandier, également par son inquiétude et sa « voix glapissante », qui l'animalise. Rétrospectivement, il faut de plus noter la façon dont le narrateur joue sur les représentations trompeuses fabriquées par les ennemis du prêtre. Évoquer le peuple comme « glacé » par un « enchantement » peut ainsi laisser attendre l'apparition d'un sorcier, ce qu'on accuse Urbain d'être, alors que sa description ne révèle que le charme de ses traits et de son comportement. De même, répéter l'identité du personnage à la fin du portrait suggère que celui-ci pourrait sembler ne pas s'accorder à son objet dans l'esprit d'un public prévenu contre le prêtre par la propagande de ses adversaires. En revanche, l'identité de Laubardemont ne sera révélée que par la lecture de l'arrêt, ce qui laisse le lecteur s'inquiéter de ce personnage autrement plus effrayant que l'accusé, sans convoquer d'abord l'image qu'il pourrait avoir du juge. En jouant ainsi sur les mystifications

²⁸⁶ G. Nélod, *Panorama du roman historique*, op.cit., p. 60.

²⁸⁷ *Cinq-Mars*, chapitre II, p. 38.

²⁸⁸ S. Vanden Abeele-Marchal, édition de *Cinq-Mars*, op.cit., note 1 à la page 88.

qu'il doit combattre, ce diptyque antithétique justifie ses propres excès. Ceux-ci se retrouvent tout au long du roman, comme pour rétablir avec la plus grande netteté les camps du bien et du mal, brouillés par les manipulations des hommes de Richelieu. En particulier, les évocations de Jeanne semblent appeler naturellement des images religieuses qui la présentent comme la victime des pires noirceurs, tout en laissant attendre un châtement céleste de ses bourreaux. Quand elle intervient dans le procès de Loudun, le narrateur fait ainsi remarquer : « on eût dit une âme échappée de l'enfer apparaissant à son séducteur ; [...] son cierge semblait, dans sa main, le glaive de l'ange. »²⁸⁹ De même, quand la nièce de Laubardemont réapparaît au chapitre XII, cherchant Richelieu en se heurtant à ses soldats, la scène est d'abord introduite en ces termes imagés : « on eût dit le chant d'un ange entrecoupé par des rires de démons »²⁹⁰.

Vigny n'oriente pas seulement les réactions du lecteur par de telles oppositions ; certains éléments de portraits-charges suffisent à disqualifier bien des personnages. C'est le cas de l'évêque de Poitiers, décrit à l'occasion du procès de Grandier :

Les accusateurs regardèrent à la tribune de l'évêque de Poitiers, mais ils ne trouvèrent aucune expression sur sa figure apathique. C'était un de ces vieillards dont la mort s'empare dix ans avant que le mouvement cesse tout à fait en eux ; sa vue semblait voilée par un demi-sommeil ; sa bouche béante ruminait quelques paroles vagues et habituelles de piété qui n'avaient aucun sens ; il lui était resté assez d'intelligence pour distinguer le plus fort parmi les hommes et lui obéir, ne songeant même pas un moment à quel prix. Il avait donc signé la sentence des docteurs de Sorbonne qui déclarait les religieuses possédées, sans en tirer seulement la conséquence de la mort d'Urbain ; le reste lui semblait une de ces cérémonies, plus ou moins longues auxquelles il ne prêtait aucune attention, accoutumé qu'il était à les voir et à vivre au milieu de leurs pompes, en étant même une partie et un meuble indispensable. Il ne donna donc aucun signe de vie en cette occasion, mais il conserva seulement un air parfaitement noble et nul.²⁹¹

Comme on l'a déjà observé ailleurs, le narrateur semble ici ne fournir que les données nécessaires à un récit précis : il décrit le personnage parce que d'autres le regardent, transcrivant d'abord leur point de vue ; il maintient ensuite des dehors objectifs en présentant le type général qu'exemplifie cet homme, dont il rapporte les pensées pour expliquer son rôle dans l'affaire de Loudun. C'est pourtant un portrait fort sévère qui est ainsi brossé, sous le signe de la nullité. Celle-ci s'exprime dès la négation de la première phrase, jusqu'à celle de la dernière, dont on croit entendre l'écho dans le [n] à l'initiale des deux adjectifs qui la referment de façon très ironique, puisqu'ils n'expriment que la vacuité, alors que l'adverbe *parfaitement*, qui joue un simple rôle d'intensif, aurait pu laisser attendre l'énoncé d'un véritable mérite. Avant cette apothéose dérisoire, le narrateur n'épargne pas les hyperboles vengeresses, évoquant la mort et la réification (à travers le substantif *meuble*) du dignitaire avec autant de violence qu'en entraîne l'immobilisme égoïste du personnage. Au chapitre VII, la présentation du père Joseph ne semble pas menée avec autant d'acharnement, mais avec plus d'arbitraire. Le reste du roman confirmera que le personnage est détestable mais le narrateur cherche d'emblée, à travers un portrait physique, à créer un *a priori* négatif chez le lecteur :

²⁸⁹ *Cinq-Mars*, chapitre IV, p. 55.

²⁹⁰ *Ibid.*, chapitre XII, p. 138.

²⁹¹ *Ibid.*, chapitre IV, p. 56.

on vit paraître debout, entre les deux battants, un capucin qui, s'inclinant les bras croisés sur la poitrine, semblait attendre l'aumône ou l'ordre de se retirer. Il avait un teint rembruni, profondément sillonné par la petite vérole ; des yeux assez doux, mais un peu louches et toujours couverts par des sourcils qui se joignaient au milieu du front ; une bouche dont le sourire était rusé, malfaisant et sinistre ; une barbe plate et rousse à l'extrémité, et le costume de l'ordre de Saint-François dans toute son horreur, avec des sandales et des pieds nus qui paraissaient fort indignes de s'essuyer sur un tapis.²⁹²

Dès le choix du participe *rembruni*, qui renferme des connotations négatives, un regard hostile se fait sentir. C'est ce que confirme la rapide correction du seul adjectif mélioratif (*doux*), avant que des qualificatifs dépréciatifs ne s'accumulent pour caractériser un simple sourire. L'application du terme *horreur* à un uniforme que le capucin n'est pourtant – par définition – pas le seul à porter achève de révéler l'animosité du portraitiste. Si les apparences dénigrées ici peuvent discréditer un personnage au théâtre, il n'est pas certain qu'une telle description ne soit pas contre-productive.

L'auteur de *Cinq-Mars* multiplie néanmoins ce genre de notations caricaturales, comme pour amener plus sûrement le lecteur à condamner certains êtres. C'est ainsi qu'il rappelle l'atrocité de personnages dont il a déjà fait le portrait à travers de rapides indications annonçant les didascalies peu subtiles de *La Maréchale d'Ancre*. L'incise glissée après une courte réplique de Laubardemont, au chapitre XII, en constitue un bon exemple :

– J'ai tous les noms et signalements, dit avec empressement le juge secret, inclinant jusqu'au fauteuil sa grande taille et son visage olivâtre et maigre, que sillonnait un rire servile.²⁹³

Le narrateur se contente ici d'employer des adjectifs dépréciatifs ; ailleurs il recourt à la suggestion des images, comme au chapitre XXIV, quand Richelieu dicte à son acolyte des lettres ordonnant de faire tomber d'anciens complices : « Joseph écrivait aussi froidement qu'un Turc fait tomber une tête au geste de son maître. »²⁹⁴ Le procédé est peut-être plus recevable que les précédents en ce qu'il n'apparaît pas comme une transcription exacte de la réalité mais comme un rapprochement éclairant. Vigny fait souvent ressortir de cette manière la violence des protagonistes ; c'est le sens de ce paragraphe descriptif qui interrompt un dialogue entre le roi et le cardinal quelques pages plus loin :

Louis cachait sa tête dans ses deux mains en parlant et peut-être versait-il des larmes ; mais l'inflexible ministre le suivait des yeux comme on regarde sa proie, et, sans pitié, sans lui accorder un moment pour respirer, profita au contraire de ce trouble pour parler plus longtemps²⁹⁵.

Adjectif dépréciatif antéposé comme pour traduire la nature profonde de l'homme, image cynégétique, jeu des prépositions privatives et de la tournure adversative : tout accable Richelieu. La comparaison employée ici ne lui est cependant pas réservée. Elle apparaît, de façon plus développée, quand Jeanne fuit son oncle à la fin du chapitre XII, « comme une brebis épouvantée qui sent déjà sur son dos l'haleine brûlante du loup prêt à la saisir »²⁹⁶. L'opposition manichéenne entre les deux personnages se dit cette fois en termes d'animalité, justifiant la remarque de Sophie Marchal selon laquelle un véritable « bestiaire » « concourt à

²⁹² *Ibid.*, chapitre VII, p. 77.

²⁹³ *Ibid.*, chapitre XII, p. 136.

²⁹⁴ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 283.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 290.

²⁹⁶ *Ibid.*, chapitre XII, p. 148.

l'exposé de l'idée centrale du roman »²⁹⁷. La chercheuse précise de plus que le « génie moindre » du père Joseph le « dégrade en singe et en serpent », tandis que Richelieu suscite une foule d'images de prédateurs²⁹⁸.

Pour autant, la caricature n'est pas toujours entière, comme on peut l'observer au chapitre X :

Tous ces ordres donnés, le vieux ministre [...] continua en silence et en repos à regarder le combat du roi, comme un vieux loup qui, rassasié de victimes et engourdi par l'âge, contemple dans la plaine le ravage du lion sur un troupeau de bœufs qu'il n'oserait attaquer ; de temps en temps son œil se ranime, l'odeur du sang lui donne de la joie, et pour n'en pas perdre le goût, il passe une langue ardente sur sa mâchoire démantelée.

Ce jour-là, il fut remarqué par ses serviteurs (c'étaient à peu près tous ceux qui l'approchaient) que, depuis son lever jusqu'à la nuit, il ne prit aucune nourriture, et tendit tellement toute l'application de son âme sur les événements nécessaires à conduire, qu'il triompha des douleurs de son corps, et sembla les avoir détruites à force de les oublier. C'était cette puissance d'attention et cette présence continuelle de l'esprit qui le haussaient presque jusqu'au génie. Il l'aurait atteint s'il ne lui eût manqué l'élévation native de l'âme et la sensibilité généreuse du cœur.²⁹⁹

Les termes employés à propos du loup semblent bien sûr excessifs mais le présent gnomique peut indiquer que c'est l'animal qui est alors évoqué et non plus exactement Richelieu, qui lui est certes comparé. Dans le second paragraphe, la parenthèse constitue une nouvelle métamorphose hyperbolique, assimilant tout l'entourage du cardinal à un ensemble de « serviteurs ». Mais les considérations qui suivent apparaissent plus objectives, d'autant qu'une part de « génie » est reconnue au protagoniste. La dernière phrase vient cependant rappeler que la morale impose de le condamner. C'est également ce qui ressort des dernières pages de l'œuvre. Conversant avec Corneille, Milton y dénigre Richelieu : « Eh quoi ! est-ce là l'œuvre de ce ministre que l'on appelle *grand* parmi vous, et même chez les autres peuples ? Je ne comprends pas cet homme. »³⁰⁰ Toutefois, on comprend ensuite que le poète anglais ne critique pas, comme tend à le faire l'ensemble de l'ouvrage, les conséquences désastreuses de la politique du ministre mais raille plutôt la médiocrité de son ambition. Cette perspective cynique, si elle n'est certainement pas formulée sans ironie, tend à justifier les condamnations sans équivoque dont le roman de Vigny est à l'inverse plein. L'*ethos* d'un narrateur qui ne cherche que la justice, sans acharnement particulier contre les personnages dont il flétrit l'image, assure ainsi la légitimité du recours au *pathos*. Ce trait est caractéristique de *Cinq-Mars* mais se retrouve occasionnellement en d'autres ouvrages. Il apparaît ainsi justifié, au chapitre XXVIII de *Stello* où certains prisonniers de Saint-Lazare sont envoyés à la guillotine à la fin du déjeuner, que le Docteur noir sorte de son habituelle réserve pour dénoncer un « jeu d'hyènes affamées ou de jacobins hydrophobes »³⁰¹ ; l'expression ne paraît pas alors trop forte. De même, quand il évoque « la femelle de l'animal appelé geôlier »³⁰² peu auparavant, l'apparente objectivité de la formule est bien sûr ironique, ne faisant qu'appuyer le constat de brutalité en mimant la démarche taxinomique d'un

²⁹⁷ S. Vanden Abeele-Marchal, édition de *Cinq-Mars*, *op.cit.*, p. 21.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ *Cinq-Mars*, chapitre X, p. 120-121.

³⁰⁰ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 333.

³⁰¹ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 600.

³⁰² *Ibid.*, p. 598.

discours zoologique, mais ce mépris ne semble pas blâmable. L'animalisation des bourreaux peut ainsi accroître leur rejet par le lecteur.

5. SITUATIONS SAISSANTES

Les descriptions de lieux peuvent aussi marquer fortement le lecteur et le prédisposer à recevoir les leçons de l'œuvre, sans nécessairement solliciter le décryptage d'une éventuelle signification symbolique. Sophie Marchal relève certes dans *Cinq-Mars* des « lignes verticales écrasantes, [une] étroitesse dangereuse, [des] sinuosités traîtresses » et conclut que « Vigny redessine un paysage symbolique qui dit le piège, le brouillage des repères dans un univers inconnu, hostile et dénaturé. »³⁰³ Cependant, reconnaître que l'écrivain « crée un monde empoisonné » en « [p]uisant dans le roman noir »³⁰⁴ doit aussi amener à considérer que toutes les descriptions de l'ouvrage ne sont pas d'ordre symbolique mais contribuent également à mettre en place une ambiance inquiétante, amenant une participation affective du lecteur. On en prendra pour seul exemple ce passage du chapitre XIX où se trouve décrite « une de ces brumes si fréquentes au bord de la Loire » alors que Marie de Gonzague escorte en voiture une « partie de chasse » royale à laquelle prend part son amant, qu'elle essaie de suivre des yeux :

Le soleil parut d'abord comme une petite lune sanglante, enveloppée dans un linceul déchiré, et se cacha en une demi-heure sous un voile si épais, que Marie distinguait à peine les premiers chevaux du carrosse, et que les hommes qui passaient à quelques pas lui semblaient des ombres grisâtres. Cette vapeur glacée devint une pluie pénétrante et en même temps un nuage d'une odeur fétide.³⁰⁵

Ce paysage macabre annonce certes la fin malheureuse du héros, dont l'engagement dans une conjuration est alors imminent ; l'évocation des « noirs pressentiments »³⁰⁶ de la duchesse peu auparavant encourage même ce genre d'interprétation. Mais la description de ce brouillard opaque et gelé d'après le point de vue inquiet de la jeune femme crée aussi une atmosphère mystérieuse et dysphorique propre à faire partager cette angoisse au lecteur et à attiser son intérêt pour le devenir du héros. Il en va de même avec la description qui ouvre « La Mort du Loup » et dont François Germain explique à juste titre : « Elle ne crée pas les données objectives de la scène qui suit, elle la préfigure, elle inscrit dans le décor la menace de meurtre qui se réalise au dénouement. »³⁰⁷ Un tel effet d'anticipation ne suscite pas tant la réflexion que l'émotion du lecteur, lui faisant d'emblée ressentir une tension qui, de façon intéressante, peut d'abord le conduire à s'inquiéter du sort des marcheurs, dont la narration à la quatrième personne adopte clairement le point de vue ; le récit de mort qui suit peut alors plus sûrement lui faire éprouver une sorte de conversion, à l'instar du narrateur se désolidarisant des chasseurs devant l'horreur de leur acte.

³⁰³ S. Vanden Abeele-Marchal, édition de *Cinq-Mars*, *op.cit.*, p. 22.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XIX, p. 225.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 224.

³⁰⁷ F. Germain, « Saveur de la gravité », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, avril-juin 1964, p. 185.

Au théâtre, la force des impressions visuelles accroît l'importance des décors. On se souvient notamment que l'obscurité qui règne à la fin de *La Maréchale d'Ancre* offre des scènes marquantes, qui donnent à éprouver la noirceur de l'âme humaine³⁰⁸. Jouer de l'espace dramatique³⁰⁹ s'avère donc essentiel pour créer des situations propres à saisir fortement le public sans même qu'il soit nécessaire de recourir aux mots. Tel est en effet le privilège du théâtre que de pouvoir toucher le spectateur sans l'intermédiaire du discours. C'est en particulier le cas, on le sait, dans le dénouement de *Chatterton*³¹⁰, qui ne répond pas seulement à une volonté d'épuration du drame mais aussi au désir d'attendrir les cœurs, évoqué par l'auteur dans sa préface³¹¹. Sylvain Ledda explique en effet que le choix du poison pour le suicide du héros, comme dans *Hernani*, « fait durer l'instant du trépas pour mieux accroître l'effet lyrico-pathétique de la situation. »³¹² De surcroît, dans la dernière scène, l'on voit le cadavre du poète en même temps que Kitty Bell, par la porte de la chambre ouverte, et « cette découverte simultanée renforce l'adhésion pathétique des spectateurs à la tragédie que vit Kitty. »³¹³ À l'époque de la création de la pièce, la technique du praticable³¹⁴ permit alors à Marie Dorval d'exécuter un spectaculaire jeu de scène en glissant jusqu'en bas de l'escalier. Outre les interprétations symboliques auxquelles il donne lieu³¹⁵, celui-ci constitue donc l'élément majeur d'un final impressionnant. L'actrice souligne cette importance prépondérante quand elle commente, en tournée en province, la qualité de ses conditions de jeu, comme dans cette lettre à Vigny écrite de Marseille le 4 octobre 1836 : « J'avais des *enfants charmants* et un escalier fait pour moi. »³¹⁶ Notons au passage que la présence d'enfants dans le dénouement de *Chatterton* comme dans celui de *La Maréchale d'Ancre* confirme la recherche d'effets pathétiques. Mais c'est surtout *Chatterton*, ainsi que l'écrit Bertrand de La Salle, qui « demeure dans les annales théâtrales comme le prototype du succès d'émotion. »³¹⁷ Cela tient principalement à Marie Dorval, dont Sophie Marchal rapporte que toute la presse de l'époque la félicite « pour la puissance émotionnelle de son jeu »³¹⁸. C'est aussi qu'en ménageant un moment extrêmement riche en émotions, Vigny recourt à la technique du clou³¹⁹, très utilisée dans le mélodrame, dont Arnaud Rykner explique du reste qu'il exploite les ressorts de la pantomime et du tableau³²⁰, tous deux importants dans le final

³⁰⁸ Voir chapitre 6, p. 434-435.

³⁰⁹ Christian Biet et Christophe Triau définissent l'« espace dramatique » comme « l'espace de la fiction, un morceau d'univers, que les praticiens et les spectateurs constituent pour la pièce (ou que le lecteur imagine, à partir des indications du texte). » (*Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 78).

³¹⁰ *Ibid.*, p. 99.

³¹¹ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 750.

³¹² S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, *op.cit.*, p. 90. Voir V. Hugo, *Hernani*, *op. cit.*, V, 6, p. 170-173.

³¹³ *Ibid.*, p. 92.

³¹⁴ « Partie de décor constituée par des objets réels ou solides que l'on utilise dans leur usage normal, en particulier pour s'y appuyer, y marcher et y évoluer comme sur un plan scénique ferme. » (P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, article « Praticable »).

³¹⁵ Voir chapitre 3, p. 179-180.

³¹⁶ *Correspondance*, 3, p. 151.

³¹⁷ B. de La Salle, *Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 128.

³¹⁸ S. Vanden Abeele-Marchal, « Le poète, la presse et le pouvoir [...] », *op.cit.*, p. 61.

³¹⁹ « Séquence spectaculaire où l'émotion du spectateur est portée à son comble, grâce à un morceau de bravoure, une scène à faire, un truc ou un artifice de machinerie éblouissants. » (H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle*, *op.cit.*, « Glossaire théâtral », p. 545).

³²⁰ Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996, p. 236.

de *Chatterton*. Si Jean Jourdheuil voit dans le jeu de scène de l'actrice « en forme de coup de théâtre » une brusque irruption de l'affect, un « court-circuit par rapport à l'expression parlée, c'est-à-dire peu ou prou maîtrisée, des sentiments et des émotions » qui « submerge brusquement le drame de la pensée »³²¹, Sylvain Ledda considère que l'

utilisation du praticable ouvre le « drame de la pensée » à un nouveau possible : la dialectique du concret et du symbolique (du pragmatique et du sublime) se joue autour de la mort scénique.³²²

En effet, Vigny ne cultive pas le spectaculaire pour lui-même dans ce dénouement ; c'est afin de servir la pensée de l'œuvre qu'il cherche à émouvoir le spectateur. En présentant Lord Talbot comme « heureux [...] d'être délivré de tout spectacle triste »³²³, dans la note liminaire sur les caractères et les costumes, il semble même suggérer la nécessité d'infliger des émotions douloureuses à une société froide. C'est également dans ce sens que l'on peut comprendre l'expression de « LIVRE EXPIATOIRE »³²⁴ utilisée à la fin de l'appendice sur les œuvres du poète anglais. *Chatterton* illustre ainsi l'analyse de Claude Millet pour qui les romantiques considèrent le spectacle théâtral comme un événement plus que comme un bon moment à passer³²⁵. La pièce confirme aussi que le pathétique a évolué depuis le « XVIII^e siècle sensible » où il était surtout

un attendrissement édifiant. Celui qui prévaut dans les œuvres romantiques pousse à la révolte les cœurs compatissants. La fonction du pathétique devient *subversivement* morale et politique.³²⁶

Vigny ne conçoit pas les effets pathétiques qu'il réserve pour les derniers instants du drame comme un divertissement plaisant, flattant les goûts du public, mais comme une expérience déchirante, propre à susciter un changement quasi religieux.

Il est en revanche certain qu'un tel final tend à emporter l'adhésion du public sans laisser le temps à la raison de donner son assentiment. C'est le fond des reproches de Lamartine dans son *Cours familier de littérature* en 1863. N'adhérant pas aux thèses du drame, il déplore que son caractère pathétique les impose de force, en dépit de tout bon sens :

On aurait en vain parlé raison à ce public, on aurait en vain représenté à cet enthousiasme socialiste que la société ne doit à personne, et surtout à un enfant de dix-huit ans comme Chatterton, que le prix réel de ses services, et non le prix auquel il évalue ses rêves; qu'il n'y a rien d'humiliant dans un emploi servile bien rétribué, quand cet emploi, qui est celui des dix-neuf vingtièmes de la population, est honorable; que le cri de haine contre la société étayée ainsi est le cri d'un fou qui veut avoir raison contre la nature des choses, et que le suicide à dix-huit ans par impatience est l'acte d'un frénétique. Tout cela fût tombé à froid devant la chaleureuse émotion de M. de Vigny.³²⁷

Le censeur résume le mécanisme qu'il dénigre en constatant : « Le sentiment avait noyé le sophisme ; il n'y a pas de critique devant une larme. »³²⁸ Pour lui, c'est du reste dès

³²¹ J. Jourdheuil, « L'escalier de *Chatterton* », in B. Masson (dir.), *Le Spectacle romantique, op.cit.*, p. 108-109.

³²² S. Ledda, *Des feux dans l'ombre, op.cit.*, p. 94.

³²³ *Chatterton*, « Caractères et costumes des rôles principaux », p. 761.

³²⁴ *Ibid.*, « Sur les œuvres de Chatterton », p. 833.

³²⁵ C. Millet, *Le Romantisme, op.cit.*, p. 245.

³²⁶ *Ibid.*, p. 253.

³²⁷ A. de Lamartine, *Cours familier de littérature, op.cit.*, entretien n° 95, p. 328.

³²⁸ *Ibid.*, entretien n° 94, p. 319.

l'exposition que la pièce en appelle aux émotions du spectateur :

comme le malheur du jeune homme, comme la gracieuse pitié des enfants, comme l'oppression des ouvriers, comme l'orgueil satisfait et en règle du bourgeois riche de son travail, font pressentir ce qui va se passer en mettant le cœur du spectateur en complicité avec l'auteur! Il n'y a pas un plus habile début de drame dans Molière lui-même. On voit que M. de Vigny a aiguisé sa lame à loisir et que le coup portera.³²⁹

Cette critique peut faire écho à la conception que Vigny développe dans la préface du *More de Venise*, du théâtre comme « machine »³³⁰ imposant les idées de l'auteur au public. Mais les reproches nourris de Lamartine montrent aussi que l'émotion n'empêche pas la réflexion, au moins *a posteriori*. Vigny n'entend d'ailleurs pas faire jouer l'une contre l'autre. Contrairement à son confrère, il estime sensée la cause des poètes qu'embrasse *Chatterton* de façon si pathétique et un texte comme la lettre aux députés sur Mademoiselle Sédaine montre qu'il sait aussi la défendre par des arguments rationnels. Plus généralement, la variété des procédés que déploie l'écrivain dans chacune de ses œuvres pour en renforcer la thèse centrale empêche de parler de véritable manipulation. Les ressorts du *pathos* sont certes cruciaux mais c'est sans doute le propre d'une œuvre littéraire et ils ne conduisent pas plus que les suggestions de l'*ethos* à nier les conclusions de la raison ; ils prédisposent le public à y adhérer plus volontiers.

II/ ART DE NUANCER

C'est aussi parce que Vigny n'a parallèlement de cesse de nuancer son argumentation qu'on ne saurait dire qu'il impose au lecteur une sorte de propagande. Refusant tout simplisme, *a fortiori* dans ses propres œuvres, il en complexifie souvent les leçons, mais aussi les mécanismes, témoignant en définitive d'une constante recherche d'équilibre.

A) REFUS DU SIMPLISME

Conscient des failles de toute argumentation, Vigny ne s'en cache pas même dans ses œuvres. Il montre en outre la fragilité des vérités en faisant dialoguer des voix contraires ou en reproduisant la souplesse d'une pensée en mouvement. C'est dans ce même souci de complexité qu'il remanie ou retranche certains de ses textes.

³²⁹ *Ibid.*, p. 302.

³³⁰ *Le More de Venise, op.cit.*, « Lettre à Lord*** [...] », p. 396. Voir notre chapitre 6, p. 428.

1. MISE EN QUESTION DE PROCÉDÉS RÉDUCTEURS

Si Vigny peut suggérer au sein même de ses œuvres la légitimité de certains choix d'écriture, on sait aussi qu'à l'inverse il n'hésite pas à remettre en cause quelques-uns de ses principes créateurs majeurs³³¹ ; c'est également le cas des procédés argumentatifs qu'il utilise pour renforcer l'efficacité de ses propos. Plusieurs discours sentencieux laissent par exemple douter de leur autorité. Cela peut tenir à la personne qui les prononce : l'aveuglement et la passion de Borgia, dans *La Maréchale d'Ancre*, ou l'impuissance du Quaker, dans *Chatterton*³³², discréditent en partie les leçons que prononcent ces personnages et qui dès lors peuvent davantage témoigner de la faiblesse humaine que transmettre une quelconque sagesse. On se souvient aussi que dans *Cinq-Mars*, Grandchamp dessert sa parole par sa propension à discourir sans fin et son manque de clairvoyance³³³. L'usage qu'il fait du proverbe peut de plus discréditer celui de la sentence, fréquent chez Vigny. Le proverbe présente certes la spécificité de conserver, de manière relativement figée, des leçons de l'expérience quotidienne propres à un groupe social ; mais pour le reste, la façon dont il condense ces vérités s'apparente fortement aux nombreux aphorismes que forge Vigny. L'usage immodéré qu'en fait le serviteur de Cinq-Mars tend ainsi à dénoncer une certaine paresse de pensée dans ce genre de formules qui peuvent impressionner par le brillant et l'assurance de leur formulation sans nécessairement susciter de réflexion intéressante. Cela ressort principalement du chapitre XI, où le vieillard vient amener un nouveau cheval à son maître blessé pendant le siège de Perpignan. S'il ne semble pas inepte de citer « le proverbe : Ce qui tombe dans le fossé est pour le soldat » à propos des vols pouvant survenir sur un champ de bataille, dire au jeune homme blessé que « *le plomb est ami de l'homme* » et que « *qui aime bien châtie bien* »³³⁴ paraît en revanche tout à fait déplacé. Le personnage illustre ainsi le risque que des sentences mémorables reviennent à l'esprit sans à-propos et dispensent de toute réflexion. L'auteur ne met donc pas tant en garde contre un procédé qu'il utilise par ailleurs avec talent que contre son mauvais usage. Ce faisant, il peut même valoriser, par contraste, son propre art. C'est encore ce qu'on peut conclure du passage, au chapitre XII, où un vieux soldat valorise, à force de retardements, une parole de sa défunte mère, qui s'avère finalement d'un simplisme fort décevant : « *Un soldat vaut mieux qu'un chien ; mais un chien vaut mieux qu'un bourgeois.* »³³⁵ À l'évidence, le narrateur se démarque de ce genre de sagesse quand il rapporte avec ironie les « Bravo ! » des « soldats pleins d'enthousiasme à ces belles paroles »³³⁶. Il n'empêche qu'un tel contre-exemple peut aussi conduire à une distance prudente vis-à-vis de toute formule gnomique, même sans qu'elle paraisse aussi ridicule.

Une ambiguïté similaire caractérise la critique du « type » qu'engage Renaud au chapitre

³³¹ Voir notre chapitre 6.

³³² Voir chapitre 5.

³³³ *Ibid.*, p. 307-308.

³³⁴ *Cinq-Mars*, chapitre XI, p. 126 et 127.

³³⁵ *Ibid.*, chapitre XII, p. 139.

³³⁶ *Ibid.*

V de *La Canne de jonc*, dans le portrait suivant :

Bonaparte n'était pas alors ce que vous l'avez vu depuis ; il n'avait point ce ventre de financier, ce visage joufflu et malade, ces jambes de goutteux, tout cet infirme embonpoint que l'art a malheureusement saisi pour en faire un *type*, selon le langage actuel, et qui a laissé de lui, à la foule, je ne sais quelle forme populaire et grotesque qui le livre aux jouets d'enfants et le laissera peut-être un jour fabuleux et impossible comme l'informe Polichinelle. – Il n'était point ainsi alors, monsieur, mais nerveux et souple, mais lesté, vif et élancé, convulsif dans ses gestes, gracieux dans quelques moments, recherché dans ses manières ; la poitrine plate et rentrée entre les épaules, et tel encore que je l'avais vu à Malte, le visage mélancolique et effilé.³³⁷

On pourrait croire que le personnage dénonce ici un procédé qu'utilise par ailleurs le narrateur principal quand il souligne l'exemplarité des figures de soldat qu'il met en scène. Mais c'est en fait une caricature que dénonce Renaud à travers l'isotopie de la déformation et l'opposition de deux descriptions. L'usage du symbole vignyen ne s'en trouve donc pas remis en cause mais ce n'est pas le cas des portraits-charges tels qu'en brosse le narrateur de *Cinq-Mars*. Un autre passage de *Servitude et grandeur militaires* tend toutefois à légitimer l'emploi des superlatifs, même s'ils semblent relever du lieu commun, dès lors que la réalité les justifie. C'est en effet en vain que, prisonnier sur parole des Anglais, Renaud les pousse par des éloges insistants à médire de Napoléon afin d'enflammer son patriotisme et d'y puiser la résolution de fuir :

Je parlai tout haut à table, avec arrogance, de la grandeur de Napoléon ; je m'exaltai, je vantai son génie universel, qui devinait les lois en faisant les codes, et l'avenir en faisant des événements. J'appuyai avec insolence sur la supériorité de ce génie, comparée au médiocre talent des hommes de tactique et de manœuvre. J'espérais être contredit ; mais, contre mon attente, je trouvai dans les officiers anglais plus d'admiration encore pour l'Empereur que je ne pouvais en montrer pour leur implacable ennemi.³³⁸

L'échec de cette tentative revient à accréditer le dithyrambe de Napoléon en montrant l'impossibilité d'un débat contradictoire à son sujet, ce qui peut faire douter que, de *Cinq-Mars* à *Servitude et grandeur militaires*, l'écriture du romancier évolue vers plus de subtilité. Ces mêmes lignes suggèrent cependant que c'est bien le cas puisque ce n'est pas le héros de l'œuvre qui se trouve ainsi encensé mais l'homme de pouvoir dont l'emprise apparaît par ailleurs néfaste. On est donc loin des condamnations sans nuance de Richelieu dans *Cinq-Mars*. De surcroît, l'accord qui se fait ici entre deux camps ennemis suggère l'inanité de telles oppositions tranchées.

Ce genre de complexification n'est pourtant pas absent du premier roman de Vigny. On le constate par exemple quand on lit l'étonnement du père Joseph au chapitre XXIV, face à l'assurance que conserve Richelieu malgré la menace constituée par Cinq-Mars et ses complots :

Il ne pouvait comprendre cet homme qui, entouré d'ennemis armés, parlait de l'avenir comme d'un présent à sa disposition, et du présent comme d'un passé qu'il ne craignait plus. Il ne savait s'il devait le croire fou ou prophète, inférieur ou supérieur à l'humanité.³³⁹

La perplexité du personnage pourrait dénoncer son incapacité à juger, contrairement au

³³⁷ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre V, p. 780-781.

³³⁸ *Ibid.*, chapitre VI, p. 801.

³³⁹ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 286.

narrateur qui distingue souvent clairement les domaines du bien et du mal. Mais l'impropriété des alternatives envisagées en des termes toujours très tranchés semble plutôt déprécier un manichéisme outrancier, tendant à réduire la complexité des êtres humains à des catégories simplistes. Toutefois, de telles remises en cause sont rarement entières dans *Cinq-Mars*. Il s'agit ainsi de ne pas se méprendre sur le sens de cet échange entre Jeanne et Lactance au chapitre IV, quand la sœur supérieure entreprend de révéler les manipulations du procès de Grandier :

- Femme, le démon vous égare !
- Dites que le repentir m'éclaire³⁴⁰.

L'instrumentalisation de la figure du mal par excellence qu'est le « démon » peut ici sembler dénoncée mais l'accusation que prononce la jeune femme peu auparavant montre que ce n'est pas exactement le sens de ses propos et que c'est plus précisément la diabolisation d'innocents qu'elle récusé : « le démon qui m'a possédée, c'est vous : vous m'avez trompée »³⁴¹. Le manichéisme de l'œuvre ne se trouve donc pas remis en cause par cet affrontement, qu'il est important d'envisager dans sa globalité. Il en va de même au chapitre XXIV où le roi échoue à gouverner seul, pris de vertige à la vue des dossiers gérés par son ministre au point que la carte de l'Europe suscite en lui des visions délirantes, bien marquées par l'emploi répété de verbes modalisateurs :

il y trouva toutes ses terreurs ensemble, au nord, au midi, au centre de son royaume ; les révolutions lui apparaissaient comme des Euménides ; sous chaque contrée, il crut voir fumer un volcan ; il lui semblait entendre les cris de détresse des rois qui l'appelaient, et les cris de fureur des peuples ; il crut sentir la terre de France craquer et se fendre sous ses pieds ; sa vue faible et fatiguée se troubla³⁴² ...

C'est alors que le monarque s'évanouit. Quand il reprend ses sens, il ne semble néanmoins pas recouvrer toute sa lucidité :

Louis, renversé sur l'oreiller, entrouvrit les yeux et le regarda, puis se hâta de les refermer. Cette tête décharnée, armée de deux yeux flamboyants et terminée par une barbe aiguë et blanchâtre, cette calotte et ces vêtements de la couleur du sang et des flammes, tout lui représentait un esprit infernal.³⁴³

La description du cardinal se fait toujours à travers le point de vue du roi, dont tout indique la déficience : le geste de fermer les yeux, qui révèle une incapacité à regarder la réalité, le verbe *représenter*, qui signale une vision déformée, et surtout la situation de ce passage dans la continuité de la transcription de l'hallucination royale, qui semble se poursuivre. La diabolisation de Richelieu semble ainsi discréditée. Mais une incise du narrateur montre rapidement qu'il ne renie pas son habitude de noircir le personnage :

- Mais... me livrez-vous Cinq-Mars et de Thou ? poursuit l'implacable ministre en s'approchant pour lire dans les yeux éteints du prince, comme un avide héritier poursuit jusque dans la tombe les dernières lueurs de la volonté d'un mourant.³⁴⁴

La comparaison faite au présent gnomique relève du discours de vérité du narrateur alors

³⁴⁰ *Ibid.*, chapitre IV, p. 56.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 55.

³⁴² *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 295.

³⁴³ *Ibid.*, p. 296.

³⁴⁴ *Ibid.*

qu'elle prolonge les excès des visions du souverain, comme si ces dernières pouvaient s'avérer significatives. Elles ont toutefois paru assez ridicules pour que cette scène laisse une impression de tension mal maîtrisée entre mise à distance et usage au premier degré des procédés de la caricature. La force entraînée de l'émotion et le déploiement du *pathos* restent donc davantage mis en cause dans *Stello*, à travers les réprimandes du Docteur noir au héros, ou dans *Servitude et grandeur militaires*, quand Renaud déplore s'être laissé entraîner par le ton des confidences de Collingwood davantage que par ses leçons³⁴⁵. Quant aux autres œuvres de Vigny, on ne s'étonne pas de ne guère trouver de telles remises en question dans *Daphné*, où l'argumentation est moins présente, ou dans les poèmes et les pièces de théâtre, peu propices à ce genre de réflexion.

2. OPPOSITIONS TROUBLANTES

Vigny met aussi sa démarche argumentative en question à travers une confrontation ambiguë de voix diverses, qui ne renforce pas l'opposition de deux camps, comme c'est par exemple le cas dans *Chatterton*, mais qui contribue à bousculer la notion de vérité et la prétention d'enseigner.

a) DÉBATS ENTRE AMIS

Ainsi dans *Cinq-Mars*, le projet que forme le héros d'une alliance avec l'Espagne pour renverser Richelieu suscite bien des réticences dans son propre clan. Cela est particulièrement frappant au chapitre XXI où Marie et Henri, exceptionnellement réunis le temps d'une rencontre secrète, se déchirent autour de cette question :

[Richelieu] chancelle, il ne faut plus qu'un seul coup pour le renverser, et vous êtes à moi pour toujours, à Cinq-Mars triomphant !

– À Cinq-Mars rebelle, dit-elle en gémissant.

– Eh bien, oui, rebelle, mais non plus favori ! Rebelle, criminel, digne de l'échafaud, je le sais ! s'écria ce jeune homme passionné en retombant à genoux : mais rebelle par amour, rebelle pour vous, que mon épée va conquérir enfin tout entière.

– Hélas ! l'épée que l'on trempe dans le sang des siens n'est-elle pas un poignard ?³⁴⁶

Sans désavouer entièrement le héros, les plaintes de Marie mettent en évidence une compromission indéniable qui complique l'interprétation de l'intrigue et amène à reconsidérer le constat de manichéisme.

Cela ressort aussi avec force du chapitre XVIII où Cinq-Mars explique ses projets à de Thou. Le débat entre les deux amis ne fait guère que manifester de multiples points de désaccord sans que l'un des deux personnages l'emporte sur l'autre. De Thou engage la

³⁴⁵ Voir nos chapitres 6, p. 382 et 5, p. 331.

³⁴⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XXI, p. 254.

conversation par des reproches fermes, qui n'appellent pas de démenti mais des explications :

Voilà donc où vous en êtes venu ! voilà donc les conséquences de votre ambition ! Vous allez faire exiler, peut-être tuer un homme, et introduire en France une armée étrangère ; je vais donc vous voir assassin et traître à votre patrie ! Par quels chemins êtes-vous arrivé jusque-là ? par quels degrés êtes-vous descendu si bas ?³⁴⁷

Une alternative simpliste révèle que la perspective du personnage est dualiste : « Vous avez eu la force de me tromper durant deux années [...] ah ! il fallait que ce fût bien coupable ou bien vertueux ! »³⁴⁸ La réponse de Cinq-Mars complexifie toutefois ces données : « J'étais heureux du bonheur que vous me supposiez ; je faisais le vôtre avec ce songe ; et je ne suis coupable qu'aujourd'hui en venant le détruire et me montrer tel que j'étais. »³⁴⁹ On sent que le héros emploie certains termes de manière toute personnelle, bousculant les valeurs établies. Associée à la souffrance de son ami, la notion de vérité semble ainsi chargée d'une connotation négative, contre l'usage ordinaire. Le protagoniste met ensuite en avant ses motivations amoureuses, prétextes à d'autres paradoxes. Il présente en effet son entreprise comme un sacrifice qu'il est prêt à faire pour Marie, en des termes qui ne manquent pas de surprendre son confident ; celui-ci s'exclame : « Mourir ! succomber ! quand je vous reprochais votre triomphe ! quand je pleurais sur la tristesse de votre victoire ! »³⁵⁰ L'emploi adversatif de la conjonction *quand* montre bien que les premières idées du magistrat, du reste désormais évoquées au passé, se trouvent déjà fortement ébranlées. Le jeune favori essaie alors de renverser complètement la situation en sa faveur en suggérant que son interlocuteur devrait se repentir de ses premiers soupçons :

eh quoi ! vous ne rougissez pas de m'avoir cru ambitieux par un vil égoïsme comme ce Cardinal ? ambitieux par le puéril désir d'un pouvoir qui n'est jamais satisfait ? Je le suis, ambitieux, mais parce que j'aime.³⁵¹

Afin de rétablir un partage clair entre bons et méchants qui le distingue nettement de son ennemi, Cinq-Mars propose ensuite une nouvelle hiérarchie de valeurs, au sommet de laquelle il place l'amour qui le meut et que ne connaît en revanche pas Richelieu :

vous avez embelli mes intentions secrètes, vous m'avez prêté de nobles desseins (je m'en souviens), de hautes conceptions politiques ; elles sont belles, elles sont vastes, peut-être ; mais, vous le dirai-je ? ces vagues projets du perfectionnement des sociétés corrompues me semblent ramper encore bien loin au-dessous du dévouement de l'amour. Quand l'âme vibre tout entière, pleine de cette unique pensée, elle n'a plus de place à donner aux plus beaux calculs des intérêts généraux ; car les hauteurs mêmes de la terre sont au-dessous du ciel.³⁵²

L'association des sentiments et des sphères célestes lui permet de relativiser l'importance des « hautes conceptions politiques » dont il ne reconnaît la grandeur que sous forme de concession et d'hypothèse. Une périphrase dépréciative assigne ensuite un caractère vain et incertain à l'action politique qui apparaît bien inférieure à la valeur transcendante de l'amour, comme l'explicite encore le verbe *ramper*, particulièrement dévalorisant. Tant d'assurance déstabilise de Thou, presque réduit au silence : « Que vous répondre ? dit-il. Je ne vous

³⁴⁷ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 202.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 203.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*, p. 204.

³⁵² *Ibid.*

comprends pas ; vous raisonnez le désordre, vous pesez la flamme, vous calculez l'erreur. »³⁵³ Le conseiller relance néanmoins le débat par un sursaut d'indignation : « Et, pour votre bonheur personnel, vous voulez renverser un État ! »³⁵⁴ Ne plaçant pas l'amour au-dessus du bien collectif, de Thou rend caduques les justifications de Cinq-Mars. Celui-ci trouve cependant à balayer l'objection à son tour, en affirmant : « Le bonheur de l'État s'accorde avec le mien. »³⁵⁵ Il ajoute ce faisant quelques arguments contre Richelieu, qu'il présente comme « le tyran du roi », son « génie du mal »³⁵⁶. Il ne cherche en revanche pas la contradiction quand son ami présente comme un « crime » la « guerre civile » et l'« alliance avec l'étranger »³⁵⁷. Pourtant, le magistrat ne l'emporte pas : continuant à placer l'amour au-dessus de tout, Cinq-Mars ne renonce pas à son projet. Quant au conseiller, il s'estime dans une impasse, plaçant au même plan le manquement à un ami et à sa patrie : « Je ne dénoncerai pas ce traître, parce que ce serait aussi trahir »³⁵⁸. Le polyptote semble exprimer une équivalence mais la disproportion des conséquences de chaque trahison – la mise en péril de tout un pays d'un côté ; celle d'un individu de l'autre – permet d'en douter. Sous couvert de ne pas trancher, de Thou rend en fait un arbitrage en faveur de l'amitié, à l'instar d'Henri qui n'écoute que son cœur. Ce dernier ne sort pour autant pas entièrement victorieux de l'échange puisque l'action qu'il entreprend reste sous le coup d'une condamnation sans réplique. Après avoir montré le relativisme de certaines valeurs en débat (l'amour et le bien de l'État), ce chapitre laisse donc une impression de suspens, d'impossibilité de trancher qui vient interroger l'écriture manichéenne et caricaturale parfois à l'œuvre dans le roman.

b) ÉCHANGES ENTRE MAÎTRE ET ÉLÈVE

De même dans les *Consultations*, le dialogue entre le poète et le docteur ne constitue pas seulement un vecteur privilégié du didactisme ; il arrive qu'il mette les idées en débat, en particulier quand il se développe au-delà de quelques remarques incidentes échangées entre le conteur et son auditeur. En premier lieu, il convient de préciser comment sont présentés les deux interlocuteurs dès le début de leur rencontre. Stello explique en effet à son ami :

Je vous consulte comme j'aurais consulté ma tête hier soir, quand je l'avais encore ; mais, puisqu'elle n'est plus à ma disposition, il ne me reste rien qui me garantisse des mouvements violents de mon cœur³⁵⁹.

Le verbe *consulter* confirme le caractère médical de l'entrevue mais l'assimilation du docteur au terme *tête*, quand le poète se trouve lié à celui de *cœur* – ainsi que le confirmera la dernière page de l'ouvrage³⁶⁰ – fait de chaque personnage une sorte d'*alter ego* de l'autre selon une relation de complémentarité plus que de domination.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 205.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 206.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 207.

³⁵⁹ Stello, chapitre III, p. 501.

³⁶⁰ *Ibid.*, chapitre XLII, p. 666.

Il n'empêche que les statuts de médecin et de patient entraînent tout de même un déséquilibre qui apparaît en diverses occasions, outre le fait que le conteur parle par définition bien plus longuement que celui qui l'écoute et qui ne commente ses récits qu'occasionnellement. C'est ainsi que le docteur possède assez d'autorité pour remettre en cause le *credo* du poète – qui représente l'un de ses rares discours d'ampleur – de façon laconique, en disant simplement : « Tout cela ne prouve qu'un bon instinct »³⁶¹. Mais de manière générale, dans les chapitres discursifs qui amènent, commentent ou concluent les récits, le conteur conserve largement la parole. L'ordonnance finale prend ainsi la forme d'un long soliloque que Stello n'interrompt pas. Dans le chapitre précédent, les deux protagonistes semblent en effet s'accorder sur les conclusions à tirer de leur entrevue :

Le sentiment d'indignation que j'ai excité en vous a été trop vif, monsieur, pour me permettre de douter que vous n'ayez bien senti qu'il y a et qu'il y aura toujours antipathie entre l'homme du pouvoir et l'homme de l'art ; mais outre la raison d'envie et le prétexte d'utilité, ne reste-t-il encore pas une autre cause plus secrète à dévoiler ? Ne l'apercevez-vous pas dans les craintes continuelles où vit tout homme qui a une autorité, de perdre cette autorité chérie et précieuse qui est devenue son âme ?

– Hélas ! j'entrevois à peu près ce que vous m'allez dire encore, dit Stello ; n'est-ce pas la crainte de la vérité ?

– Nous y voilà, dit le Docteur avec joie.³⁶²

Tout en soulignant la force émotionnelle de ses récits, le Docteur noir présente comme des vérités avérées le constat qui en découle et les idées qui peuvent l'expliquer. L'introduction d'une dernière théorie se fait par le biais de questions que l'on peut dire rhétoriques tant elles soufflent la réponse qu'elles appellent, par la forme négative ou la reprise du terme *crainte*, de sorte que la question de Stello ne se justifie guère et achève plutôt de donner l'impression d'un échange artificiel, présentant sous les dehors d'un dialogue l'exposé d'une vérité qui n'appelle qu'à être découverte, non pas discutée. Le docteur peut ainsi montrer sa « joie » d'avoir raison, tandis que le « Hélas ! » de son ami s'explique autant par le caractère désolant de l'analyse sur laquelle débouche l'œuvre que par le désappointement de devoir renoncer à ses ambitions initiales d'engagement politique. Ce ralliement du poète aux idées du docteur ressort de l'ouvrage avec évidence. Les réactions du malade aux récits de son médecin marquent ainsi un accord croissant. Après l'histoire de Gilbert, Stello met en doute l'exemplarité et la pertinence du récit³⁶³ mais sa révolte face au sort réservé à Chatterton semble ensuite répondre aux attentes du conteur. Néanmoins, celui-ci réprime l'emportement de son patient et l'envie de réformes qu'il trahit³⁶⁴. Suite au troisième récit en revanche, le malade apparaît « emporté par la vérité », de sorte que le docteur « triomphe » en soulignant comment ses thèses s'imposent à son interlocuteur : « vous voyez donc qu'il n'y a pas plus de pitié pour les poètes parmi les philosophes que parmi les hommes du pouvoir. »³⁶⁵ Stello en effet récapitule lui-même les leçons qui se dégagent des récits à partir du chapitre XXXVII. Il cède ensuite complètement la parole au Docteur noir, se résout clairement au silence³⁶⁶. Rétrospectivement, les diverses protestations du poète peuvent ainsi mettre en valeur la quasi

³⁶¹ *Ibid.*, chapitre VII, p. 510.

³⁶² *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 655.

³⁶³ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 525. Voir notre chapitre 6, p. 471-472.

³⁶⁴ Voir *Stello*, chapitre XIX.

³⁶⁵ *Ibid.*, chapitre XXXVIII, p. 650.

³⁶⁶ Voir *ibid.*, chapitre XXXIX, p. 657 et 661.

conversion qui s'opère en lui, l'exigence de la lucidité sans concession du docteur.

Toutefois, elles conservent une pertinence propre à montrer que la thèse qui s'impose finalement n'est pas totalement évidente et peut prêter à discussion. N'oublions pas, notamment, combien la question de l'exemplarité des récits est d'importance, puisqu'elle met en cause un principe fondamental de l'œuvre. Dans une moindre mesure, l'emportement du poète au chapitre XIX peut également pointer une faille dans la démarche du Docteur noir, en montrant que le constat d'un dysfonctionnement social motive des velléités de réforme autant – voire davantage – qu'un mouvement de retrait. Cette seconde conclusion, seule escomptée par le médecin, est d'ailleurs assez peu évidente pour que Stello formule jusqu'au chapitre XXXIX des objections qui semblent témoigner de réticences persistantes :

« [...] Ce pouvoir ne peut-il se ranger lui-même à la vérité ?
– Il ne le peut, vous dis-je ! » s'écria violemment le Docteur en frappant sa canne à terre.³⁶⁷

La vivacité de la réaction du docteur paraît trahir une difficulté à faire admettre ses idées en même temps qu'une façon excessivement autoritaire de vouloir les imposer³⁶⁸. En outre, certaines interruptions ou digressions rappellent qu'il reste toujours possible d'opposer une autre voix à celle du conteur. On l'observe en particulier au chapitre XVI, où Stello coupe à plusieurs reprises le récit de son ami pour en critiquer le style ou en commenter le contenu, à tel point que le docteur déplore : « me voici donc retombé dans l'état fâcheux d'un homme forcé de causer au lieu de prêcher »³⁶⁹. La remarque peut se lire comme la valorisation indirecte, de la part de l'auteur, d'une interaction critique préférable à un didactisme unilatéral. C'est pourtant un dialogue de sourds qui s'engage ensuite autour des œuvres de Chatterton, dont chaque personnage offre une approche différente : érudite pour le docteur, émotionnelle pour son patient. Les commentaires se développent de façon parallèle, sans qu'aucun ne l'emporte sur l'autre. L'emploi de l'imparfait de l'indicatif (« continuait », « murmurait »³⁷⁰) donne l'impression de discours concomitants, en tout cas ni précisément délimités dans le temps, ni forcément successifs. Quelques indications explicitent du reste que les protagonistes s'ignorent mutuellement : « Le Docteur n'écoutait pas » ; « Ô damné commentateur ! vous m'éveillez ! s'écria Stello sorti des délices de son rêve poétique. »³⁷¹ Il y a là quelque chose de caricatural qui peut ridiculiser l'infertilité d'un échange parfaitement équilibré, ne menant à aucune conclusion ferme, contrairement à ce qui se passe à la fin de l'ouvrage. Il n'empêche que ce double discours sur un même sujet donne aussi un exemple de relativisme qui s'accorde à l'ouverture d'esprit de Vigny, outre qu'il confirme que Stello et le Docteur noir entretiennent des relations plus complexes que ne le font d'ordinaire un maître et un élève.

Cela se remarque davantage dans *Daphné*, peut-être parce que l'inachèvement de l'œuvre la prive notamment d'un dénouement fortement didactique, tel qu'en offrent les derniers chapitres de *Stello*. Le docteur semble ainsi apporter une contradiction moins décisive aux propos du poète, par exemple après que celui-ci évoque avec une « sympathique pitié » la

³⁶⁷ *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 656.

³⁶⁸ Voir notre chapitre 6, p. 389-390.

³⁶⁹ *Stello*, chapitre XVI, p. 538.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 539.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 541.

foule parisienne errant dans la nuit :

- [...] combien tout cela est digne de commisération !
- Ce que vous dites ne prouve rien », répondit le Docteur noir [...], « si ce n'est que l'enthousiasme est bon à garder enfermé au plus profond de son âme, comme une mauvaise pensée, dans le siècle froid où nous sommes.³⁷²

Le médecin prétend toujours corriger les propos de son interlocuteur et condamner son exaltation mais il s'en justifie ici de façon peu convaincante, dénigrant catégoriquement l'enthousiasme, sans indice d'ironie, comme s'il prenait véritablement son parti de la froideur du siècle par ailleurs largement décriée dans d'autres œuvres de Vigny³⁷³. Stello tenant du reste dans ce premier chapitre des propos tout à fait contestables³⁷⁴, aucun personnage ne peut faire figure de sage ou même de porte-parole fidèle de l'auteur. Il en ressort une véritable hésitation quant à l'interprétation de l'échange, voire une méfiance vis-à-vis de tous les discours. Le chapitre III continue de brouiller les pistes en offrant, à la manière du chapitre XVI de *Stello* mais de façon moins caricaturale, une double évocation d'Héloïse et Abailard par les deux discoureurs qui traversent le « pays latin »³⁷⁵. Stello prend d'abord la parole pour exalter le couple mythique³⁷⁶ ; le Docteur noir met ensuite en garde contre l'idéalisation du passé, portant sur le théologien un regard plus critique. La phrase dans laquelle il commente l'intervention de son ami et introduit son propre point de vue marque clairement une divergence : « Voilà, voilà le côté divin de cette histoire, interrompit le noir Docteur, mais le côté humain, où est-il ? Ne le verrez-vous jamais, ô Stello, Stello ! »³⁷⁷ Les deux discours ne se succèdent toutefois pas tant sur le mode de la correction que de la complémentarité, traduisant une égale tendance, chez Vigny, à l'élévation et à la défense de l'humanité. De surcroît, les voix des protagonistes ne s'opposent pas de façon si évidente. En dépit de son préambule, le médecin prolonge en effet l'enthousiasme du poète : prenant davantage parti pour la seule Héloïse, il continue par exemple d'imaginer au discours direct les propos de la jeune femme, dont il fait revivre le souvenir au présent³⁷⁸. Outre qu'un locuteur ne l'emporte pas sur l'autre, leurs différences ne sont donc pas si tranchées qu'on pourrait le croire.

Annie Prassoloff envisage sous un autre angle cette possible proximité de Stello et du Docteur noir :

Vigny tient trop au prêche pour abandonner ses personnages aux hasards d'un dialogue issu des profondeurs. [...] l'originalité des voix et la particularité des caractères se laissent surmonter par le timbre trop reconnaissable de l'auteur pressé de délivrer son message.³⁷⁹

Certes, l'orchestration des débats semble parfaitement maîtrisée dans les deux consultations, ce qui justifie de considérer que la démarche maïeutique mimée dans *Stello* n'est également qu'un leurre³⁸⁰. Il est néanmoins excessif de réduire à un « prêche » auctorial des échanges qui peuvent faire entendre de véritables oppositions. Le rapprochement qui peut parfois

³⁷² *Daphné*, chapitre I, p. 901.

³⁷³ Voir notre chapitre 3, p. 166 *sqq.*

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 205 *sqq.*

³⁷⁵ Titre du chapitre III de *Daphné*.

³⁷⁶ Voir notre chapitre 2, p. 156.

³⁷⁷ *Daphné*, chapitre III, p. 911.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 912.

³⁷⁹ A. Prassoloff, édition de *Stello. Daphné, op.cit.*, p. 14.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

s'opérer entre les deux protagonistes évite un manichéisme peu subtil mais ne va pas jusqu'à rendre leur conversation monolithique. Marie-Catherine Huet-Brichard est donc plus mesurée quand elle affirme la persistance du modèle platonicien en écrivant : « le Docteur noir, nouveau Socrate, conduit son patient ou son disciple à accoucher de sa propre vérité. »³⁸¹ Mais c'est peut-être encore trop négliger la conception ouverte de la vérité que manifeste Vigny à travers les dialogues des consultations que d'y reconnaître simplement une méthode socratique ne consistant qu'à retrouver une vérité préconçue, comme le rappelle Gisèle Séginger³⁸². Souvenons-nous en effet que le Docteur noir moque l'inconsistance et la complaisance d'un partenaire tel que Glaucon³⁸³, sans d'ailleurs trahir complètement l'esprit d'une œuvre comme le *Protagoras*, où Prodicos justifie une dissymétrie entre orateurs, préconisant de les écouter « sans [...] rester neutres dans nos jugements : il faut accorder plus au plus savant, moins au moins savant. »³⁸⁴ Il semble important de ne pas oublier que les interventions des interlocuteurs s'équilibrent davantage chez Vigny, non seulement dans *Daphné* mais aussi dans *Stello*, où Henry F. Majewski relève que le narrateur reste détaché et refuse, par une distance ironique, de se laisser identifier à l'une des voix du dialogue ou à l'une des parts créatrices de l'artiste³⁸⁵. Il faut aussi considérer que le choix d'une forme dialoguée, même s'il conduit rarement à de véritables débats, peut refléter « une conception dialogique de la vérité »³⁸⁶, à la manière des dialogues philosophiques du XVIII^e siècle qui expriment « la confrontation avec l'altérité » et en font émerger « la conscience relativiste du multiple, la méfiance face aux vérités qui se proclament uniques et la tolérance qui naît du sentiment de la complexité. »³⁸⁷ Ce serait dénaturer les consultations du Docteur noir que de les confondre avec cet autre modèle mais le rapprochement éclaire la manière dont le face-à-face parfois troublant entre le médecin et le poète tempère le didactisme de ces œuvres et met en cause l'idée d'une vérité à enseigner.

c) RENCONTRE DES CULTURES

Ce genre de complexité déstabilisante se retrouve même là où on l'attend le moins : dans « La Sauvage », qui semble pourtant défendre une idéologie claire. *A priori* en effet, la confrontation de la sauvagerie et de la civilisation se fait en faveur de cette dernière. Globalement, la voix du narrateur valorise le pionnier et sa famille. La description de leur maison au début de la troisième section est élogieuse (« tout est clos et sain »³⁸⁸), de même

³⁸¹ M.-C. Huet-Brichard, « Le poète en exil [...] », *op.cit.*, p. 113.

³⁸² G. Séginger, introduction, *Littérature et philosophie mêlées, op.cit.*, p. 14.

³⁸³ *Stello*, chapitre XXXVIII, p. 652. Voir notre chapitre 6, p. 389.

³⁸⁴ Platon, *Protagoras*, [IV^e siècle avant J.-C.], 337 a, trad. et éd. Paul Demont et Monique Trédé, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1993, p. 107.

³⁸⁵ H. F. Majewski, *Paradigm and Parody, op.cit.*, p. 27.

³⁸⁶ C. Dumoulié, *Littérature et philosophie, op.cit.*, p. 60.

³⁸⁷ Marie-Françoise Bosquet et Jean-Michel Racault, *Le Dialogue d'idées et ses formes littéraires*, Cahiers du Centre de Recherches Littéraires et Historiques de l'Université de la Réunion n° 15, L'Harmattan, 2008, p. 10 et 13.

³⁸⁸ « La Sauvage », v. 65, *Les Destinées*, p. 135.

que celle du maître, dont est notamment mentionné le « regard intelligent, humain »³⁸⁹. L'Indienne en revanche est désignée comme une « Osage indocile » et même animalisée par une comparaison avec une « lice errante »³⁹⁰. De plus dans la troisième partie du poème, la description méliorative de l'habitation anglaise et l'accueil des petites filles, ravies de rencontrer l'étrangère, infirment par avance ses réticences des vers 90-92 où elle

Regarde tristement cette maison de Londre
Que le vent malfaiteur apporta dans ses bois,
Au lieu d'y balancer le hamac d'autrefois.³⁹¹

Le renversement des appréhensions de la jeune femme est encore plus marqué par les répliques qui se succèdent dans la quatrième partie : alors que la sauvage s'apprête à devenir « Esclave » dans une « prison », le colon envisage de l'accueillir dans sa famille, tout en reprochant aux « Hommes à la peau rouge » d'avoir refusé cette vie parfaitement paisible et ordonnée :

Dans l'air d'une maison votre cœur étouffait,
Vous haïssiez la paix, l'ordre et les lois civiles³⁹².

Les préventions de l'héroïne tombent d'autant plus facilement que le poète l'imagine victime de son propre camp. C'est ce qu'indique l'expression « Indien ennemi de sa race Indienne », qui justifie par exemple la condamnation du vers 42, évoquant d'après le point de vue de la sauvage elle-même

L'homme de la Peau rouge aux guerres insensées.³⁹³

Si le partage des camps tend ici à se brouiller, c'est donc au profit de la perspective colonialiste qui semble défendue, non pour la mettre en cause.

La défense de la « Loi d'Europe » s'impose du reste avec force dans le discours final du colon, qui demande à l'arrivante :

Sur les deux bords des mers vois-tu de tout côté
S'établir lentement cette grave Beauté ?³⁹⁴

En véritable orateur, le personnage ménage un effet d'*energeia*³⁹⁵, suggérant à son interlocutrice, qu'il interpelle directement, qu'elle peut elle-même vérifier l'avènement d'un nouvel ordre, auquel l'allégorie de la Beauté, avant celle de la « Fée », confère une impression de vie. Les ressources de la versification sont également exploitées dans ce passage puisqu'un enjambement mime l'idée de propagation. La défense des principes de propriété et d'hérédité à travers l'évocation de l'allaitement n'est pas moins éloquente. Outre que le colon s'adapte habilement à son interlocutrice en développant un tableau qu'elle connaît bien puisqu'elle donne justement le sein à un enfant, il la prédispose à s'intéresser à la prosopopée du sein et du cœur maternels par une série de questions qui créent un effet d'attente :

³⁸⁹ *Ibid.*, v. 139, p. 137.

³⁹⁰ *Ibid.*, v. 43 et 57, p. 134 et 135.

³⁹¹ *Ibid.*, v. 90-92, p. 136.

³⁹² *Ibid.*, v. 129, 128, 155-157, p. 137.

³⁹³ *Ibid.*, v. 45 et 42, p. 134.

³⁹⁴ *Ibid.*, v. 163-164, p. 138.

³⁹⁵ Désignant littéralement la « vivacité dans le discours », ce terme grec évoque un style « qui donne l'impression que l'action se fait réellement sous les yeux de l'auditeur », dans le but d'émouvoir. Voir E. Bury, article « Énergie », in M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, op.cit.

– Que dit le sein fécond de la mère à l’enfant ?
Que disent, en tombant des veines azurées.
Que disent en courant les gouttes épurées ?
Que dit le cœur qui bat et les pousse à grands flots ?³⁹⁶

Les vers qui suivent continuent à faire entendre des rythmes persuasifs, comme ce trimètre exprimant la volonté d’un don entier :

À toi mon âme, à toi ma vie, à toi mon sang³⁹⁷.

Sans surprise, ce discours vivant, imagé et musical, emporte l’adhésion unanime de l’épouse du pionnier et de la sauvage :

– « Oui ! » dit la blonde Anglaise en l’interrompant. – « Oui ! »
Répéta l’Indienne [...] ³⁹⁸

La présence de l’adverbe d’affirmation aux extrémités du même vers montre que malgré la distance culturelle qui sépare encore les personnages, les idées du colon ne manquent pas de susciter un ralliement enthousiaste. La perspective d’une conversion religieuse achève enfin de dessiner un véritable triomphe des valeurs occidentales. Particulièrement sensible à la foi affichée de la famille anglaise qui fête Noël et lit la Bible, Jacques Clémenceau Le Clerc évoque une « apologie de la civilisation chrétienne »³⁹⁹.

Le personnage du colon appelle cependant un examen plus complexe. Il est en effet difficile de concevoir que l’auteur adhère au discours de ce républicain ardent, célébrant « au nom de la raison » la « pique » et le « bonnet »⁴⁰⁰, qui rappellent sans équivoque la violence révolutionnaire. Verdun-Louis Saulnier considère que cette célébration de l’effort concret du pionnier contredit la méfiance de Vigny à l’égard de tout ordre social⁴⁰¹. Mais cette incompatibilité apparente des propos du colon avec les idées habituelles de l’auteur peut aussi amener à se demander si le premier est bien le porte-parole du second. Elle ne permet pas à elle seule de répondre par la négative mais d’autres contradictions, internes au texte, conduisent à mettre en doute le bien-fondé des propos du pionnier. Sa posture révolutionnaire étonne ainsi du seul fait qu’elle succède à l’affichage d’une foi chrétienne. Néanmoins, cette alliance inaccoutumée de convictions reste possible. En revanche, la foi du personnage paraît peu compatible avec la réhabilitation vengeresse de Caïn, qu’il engage au début de son discours⁴⁰². On pourrait juger que l’argument n’est pas décisif, d’autant que le discours du personnage s’accorde sur ce point à l’hétérodoxie dont fait souvent montre l’auteur.

Mais il faut aussi s’aviser que la défense du travail de la terre dans la lignée du célèbre assassin ne va pas sans poser problème. Pour le colon, si la terre est « sacrée »⁴⁰³, le droit de la cultiver ne l’est pas moins ; il n’évoque pas sans fierté comment il a

³⁹⁶ « La Sauvage », *op.cit.*, v. 188-191, p. 138.

³⁹⁷ *Ibid.*, v. 195.

³⁹⁸ *Ibid.*, v. 200-201, p. 138-139.

³⁹⁹ J. Clémenceau Le Clerc, *L’inspiration biblique dans les Œuvres poétiques d’Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 151.

⁴⁰⁰ « La Sauvage », *op.cit.*, v. 175, 172 et 173, p. 138.

⁴⁰¹ V.-L. Saulnier, édition des *Destinées*, *op.cit.*, p. 77 et 89.

⁴⁰² « La Sauvage », *op.cit.*, v. 148-154, p. 137. Voir notre chapitre 2, p. 150.

⁴⁰³ « La Sauvage », *op.cit.*, v. 146, p. 137.

[...] tout au milieu des forêts inconnues,
Avec ce fer de hache ouvert des avenues⁴⁰⁴

et annonce que ses descendants

Faucheront tout le reste avec leurs bras nerveux,⁴⁰⁵

en vertu du double principe d'appropriation d'une terre par le travail et de transmission héréditaire de cette propriété. Simon Jeune signale que ce discours n'est autre que celui d'un « spoliateur cynique et brutal »⁴⁰⁶. Sous sa plume, cette remarque vise toutefois à souligner la manière dont le texte valoriserait *in fine* le colon comme « modèle de charité chrétienne »⁴⁰⁷. Mais pourquoi ne pas considérer à rebours que cette alliance de la violence et du christianisme confirme la piètre estime dans laquelle Vigny tient cette religion qui se targue volontiers d'être civilisatrice⁴⁰⁸ ? Son éloquence n'empêche en effet pas le plaidoyer du pionnier de contredire à la fois les premières pensées de la sauvage et le discours liminaire du poète, de sorte qu'il semble tout à fait légitime de douter que le texte défende véritablement le protagoniste et le colonialisme conquérant qu'il représente. Dans les deuxième et troisième parties du poème, l'Osage voit clairement d'un mauvais œil les « Défricheurs de forêts », sans se distinguer alors des « Hurons » :

Elle sait que les blancs, par le fer et le feu,
Ont troué ces grands bois semés des mains de Dieu,
Et, promenant au loin la flamme qui calcine,
Pour labourer la terre ont brûlé la racine,
L'arbre et les joncs touffus que le fleuve arrosait.
Ces Anglais qu'autrefois sa tribu méprisait
Sont maîtres sur sa terre [...] ⁴⁰⁹

La sauvagerie au sens de brutalité semble ici caractériser les défricheurs, dont l'activité apparaît essentiellement destructrice. Cette plongée dans la conscience de l'héroïne éponyme permet du reste de montrer que celle-ci n'est pas dépourvue de sentiment religieux, ce qui peut cette fois contredire les préjugés animalisant les peuples non civilisés. Surtout, l'ouverture du poème incite à accrédi ter ce point de vue puisque le narrateur, comme la sauvage, y fait de la nature une œuvre divine. Il désigne en effet la forêt comme

Solitudes que Dieu fit pour le nouveau monde⁴¹⁰.

Ce premier vers constituant une apostrophe, il tend de plus à humaniser le paysage, de même que le choix des verbes *soupirer* ou *attendre*, qui supposent une vie sentimentale et spirituelle alors qu'ils ont pour sujet des éléments naturels :

Pour qui, dans l'abandon, soupirent vos cyprès ?
[...]
Quels pas attendez-vous pour fouler vos prairies ?⁴¹¹

⁴⁰⁴ *Ibid.*, v. 177-178, p. 138.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, v. 180.

⁴⁰⁶ Simon Jeune, « Vigny au far-west : *La Sauvage* », *The French-American Review*, printemps 1980, p. 13.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ Frank Paul Bowman rappelle l'apologie par Chateaubriand du christianisme comme force civilisatrice (*Le Christ des barricades, op.cit.*, p. 41).

⁴⁰⁹ *Ibid.*, v. 99, 98, 51-57, p. 136 et 135.

⁴¹⁰ « *La Sauvage* », *op.cit.*, v. 1, p. 133.

⁴¹¹ *Ibid.*, v. 7-9, p. 134.

Cette description cautionnée par l'autorité du narrateur implique que, comme l'écrit Jacques-Philippe Saint-Gérard, « toute manifestation d'opposition à la *Nature* agressive [est] en même temps une attaque, portée en réaction, contre le principe divin »⁴¹², sans que cette violence paraisse positive. Si Jean-Pierre Picot a raison de conclure son évocation de « La Sauvage » en faisant remarquer que « [p]our un poème de candidature académique, [il] serait [...] moins conformiste qu'il n'y paraît », il relève trop hâtivement que dans le discours final du colon le « défrichage [...] prend [...] figure de violence révolutionnaire et de salutaire sacrilège »⁴¹³. Il faut ajouter que cette valorisation de la destruction ne saurait constituer sans difficulté la thèse du texte, dont un examen attentif révèle plutôt que quand le colon défend le fauchage et l'appropriation de la terre, il n'exprime en fait qu'une conviction personnelle éminemment discutable, non une règle universelle comme il le prétend pourtant en proclamant :

Car de la sainte Loi tel est le caractère
Qu'elle a de la Nature interprété les cris.⁴¹⁴

Dans l'introduction du poème, le narrateur laisse pour sa part ces questions en suspens ; il n'a pas cette prétention d'« interpréter » le langage de la Nature. Le choix de ce verbe indique d'ailleurs bien le caractère subjectif et contestable des théories du pionnier. Quand on considère enfin que le « bonnet Phrygien » est associé à la « puissante hache »⁴¹⁵ abattant les bois, donc à un outil que le poème tend globalement à déprécier, on achève de ramener le discours du colon à l'expression d'un point de vue singulier et douteux plutôt que d'y voir la morale d'une fable, à la manière d'André Jarry⁴¹⁶.

Les apparences sont certes trompeuses : le pionnier affirme que les enfants de l'Indienne « apprendront »⁴¹⁷ les principes qu'il défend ; le narrateur le présente comme « Pontife en sa maison », « Prêtre et père à la fois », et il évoque sa « Papauté »⁴¹⁸. Mais ces derniers termes sont clairement outranciers et invitent surtout à se défier d'un excès d'assurance conduisant à se poser en maître et à prétendre concurrencer des autorités sacrées, autant dire à parler en prédicateur. C'est ainsi qu'Annie Becq juge très justement que « La Sauvage » est « moins le lieu d'expression magnifique d'un discours idéologique que sa mise à l'épreuve et l'exhibition éventuelle de ses failles et de ses non-dits »⁴¹⁹. Au-delà de l'arrogance parfois surprenante des propos du colon, ces failles peuvent être plus généralement celles d'une éloquence qui emporte l'adhésion en dépit de la raison, comme tend à le faire le plaidoyer du protagoniste à tel point que les critiques sont nombreux à en faire la leçon du texte. Mais cette façon de persuader est aussi celle de Vigny lui-même, dont le style volontiers élevé se retrouve naturellement ici et apparaît peut-être plus clairement manipulateur que dans d'autres contextes. Par exemple, en semblant rétablir une vérité cependant contestable, le vers 167 – où le personnage fait parler la « Loi d'Europe » – peut mettre en cause l'usage trompeur de la prosopopée :

⁴¹² J.-Ph. Saint-Gérard, *Alfred de Vigny. Vivre, Écrire, op.cit.*, p. 298.

⁴¹³ J.-P. Picot, « Variations philosophiques autour d'un grain de sable [...] », *op.cit.*, p. 24.

⁴¹⁴ *Ibid.*, v. 182-183, p. 138.

⁴¹⁵ *Ibid.*, v. 173 et 174.

⁴¹⁶ A. Jarry, « *Les Destinées* : de la fable au symbole », *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier, op.cit.*, p. 236.

⁴¹⁷ « La Sauvage », *op.cit.*, v. 145, p. 137.

⁴¹⁸ *Ibid.*, v. 104, 108 et 106.

⁴¹⁹ A. Becq, « Le discours idéologique à l'épreuve du poème [...] », *op.cit.*, p. 121.

Vous m'appellez la Loi, je suis la Liberté.⁴²⁰

Comme au vers 292 de « La Maison du Berger », la définition introduite par cette figure apparaît comme une révélation de première main alors qu'il n'en est bien sûr rien et qu'elle constitue même une allégation éminemment discutable. Pour autant, cette apologie de la civilisation n'est pas remise en cause de façon décisive. Annie Becq écrit encore avec beaucoup de pertinence : « "le" sens du discours vignyen n'est peut-être pas à chercher dans un effort de réduction de ces contradictions, mais, au contraire, dans leur mise en évidence »⁴²¹. Le poème est en effet troublé par une véritable polyphonie au sens où la sauvagerie et la civilisation restent opposées malgré l'esquisse finale d'une conciliation, sans pouvoir être départagées par les discours du narrateur, qui sait se montrer proche de chacune, ni par l'expression du point de vue de leurs représentants respectifs, qui conservent l'un comme l'autre un certain crédit⁴²². Une telle complexité n'est pas rare chez Vigny, dont on aura l'occasion de redire que les récits mêlent souvent divers points de vue sans les hiérarchiser⁴²³, mais elle est particulièrement remarquable dans un poème court, aux allures d'apologue manichéen conclu par un prêche entraînant, alors qu'un récit à thèse, selon les observations de Susan Suleiman, confronte clairement deux espaces idéologiques disjoints et contrairement valorisés par une instance narrative qui joue le rôle d'un juge⁴²⁴. Le brouillage de la séparation et de la caractérisation des deux camps en présence dans « La Sauvage » rend ainsi suspecte l'assurance de la leçon qui s'énonce finalement, indépendamment de ce que les convictions de chacun et la connaissance des idées habituelles de l'auteur amènent à penser de son contenu.

3. SOUPLESSE DE LA MÉDITATION

La complexité de « La Sauvage » surprend du fait que le poème présente par ailleurs plusieurs traits du récit didactique mais elle s'explique par l'entremêlement des voix du narrateur, de l'Indienne et du colon. Contrairement à ce qu'on pourrait encore attendre, on ne trouve pas plus de simplicité dans un texte monologique comme « La Maison du Berger », où seul s'exprime le poète, à la première personne. Le poème transcrit en effet les mouvements incessants d'une pensée vivante, comme dans la liberté de l'intimité. Dans les faits, cette richesse s'explique d'abord par une genèse « longue et d'une extrême complexité »⁴²⁵, dont André Jarry a patiemment retracé les étapes. Pour le dire ici en peu de mots, Vigny a d'abord écrit un poème de dix-neuf strophes, correspondant aux neuf premières (sur l'idée de départ) et aux dix dernières (autour de la Nature hostile) du poème achevé, qui en compte finalement quarante-huit. L'écrivain a ensuite procédé par « interpolation » – enrichissant l'évocation du

⁴²⁰ « La Sauvage », *op.cit.*, v. 161 et 167, p. 138.

⁴²¹ A. Becq, « Le discours idéologique à l'épreuve du poème [...] », *op.cit.*, p. 120.

⁴²² Voir S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, *op.cit.*, p. 87.

⁴²³ Voir chapitre 10, essentiellement.

⁴²⁴ Voir S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, *op.cit.*, p. 87.

⁴²⁵ A. Jarry, « "La Maison du Berger" : genèse du poème », *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier*, *op.cit.*, p. 109.

départ de celle des chemins de fer – et par intégration de fragments d’abord ébauchés de manière indépendante – sur une « grande figure de pitié » et sur la poésie⁴²⁶. Pour le chercheur, si sa première version « avait plus d’unité, et une beauté plus homogène », « [s]ous sa forme définitive, le poème est, philosophiquement, plus riche »⁴²⁷. Il glisse en effet continûment d’une idée à l’autre, selon une dynamique adversative qui paraît faire avancer, bien plus que structurer, une pensée foncièrement mobile, souple, nuancée. Dans la première partie, le désir de fuir la vie sociale s’oppose ainsi à celui de parcourir la nature dans une maison roulante de berger, dont l’allure paisible contraste avec celle des trains à vapeur, ce qui est l’occasion d’une rapide confrontation entre science et rêverie, prolongée dans la deuxième partie par la condamnation d’une poésie dévoyée et l’expression d’un idéal poétique différent. Celui-ci semble entraîner l’évocation d’un idéal amoureux qui ramène au premier plan, dans la troisième partie, la célébration d’Éva, dont la présence magnifie la nature. Le poète justifie cette idée en transcrivant, à rebours, l’hostilité qu’il sent dans la nature quand il y est seul. Une prosopopée fait alors entendre un froid mépris pour la faiblesse des hommes, qui semble motiver le choix final d’aimer au contraire l’humanité pour sa fragilité même.

C’est prêter au texte une architecture qu’il n’a pas que de voir comme Henry F. Majewski une structure dialectique dans chacune des trois parties, où les différentes antithèses conduiraient à une synthèse⁴²⁸. Marc Eigeldinger remarque plus justement que « le locuteur ne suggère jamais une réconciliation des contraires, mais qu’il procède toujours à un choix qui exclut l’un des termes de l’opposition »⁴²⁹. Ces antagonismes ne servent toutefois pas une logique manichéenne, qui recourrait à l’affrontement pour mieux servir une pensée tranchée. En effet, la succession des oppositions permet non seulement de signifier des préférences, mais aussi de les nuancer. La critique d’une poésie frivole, dans la deuxième partie du texte, précise ainsi le privilège accordé à la rêverie sur la science dans la partie précédente en montrant qu’il n’est pas inconditionnel mais se justifie par la gravité de certains poètes. De la même façon, le retour sur l’évocation de la nature, dans la troisième partie, tempère la célébration qu’engage la première. Loin d’être démonstratifs, ces infléchissements qui se font parfois à distance ne s’affichent pas comme tels, de sorte qu’on pourrait considérer que le poème manque de cohérence et appelle quelques éclaircissements. Paul Bénichou juge ainsi nécessaire d’expliquer :

la nature qu’il célèbre est la nature humanisée, féminisée, subjectivée [...] ; celle qu’il maudit est la nature dans son être propre, c’est cet univers sans Providence, figure du Dieu absent qui nous ignore et nous écrase.⁴³⁰

Au-delà de ces multiples oppositions, un mouvement global de dépassement se discerne quand même à l’échelle du texte tout entier, sans pour autant qu’on puisse parler d’une construction dialectique rigoureuse : les douleurs de l’existence justifient un désir de fuite dans les premières strophes tandis que la conclusion du poème propose de les accepter. Mais

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 117 sqq.

⁴²⁷ A. Jarry, *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 835.

⁴²⁸ H. F. Majewski, *Paradigm and Parody*, op.cit., p. 41.

⁴²⁹ M. Eigeldinger, « Architectures et structures de " La Maison du Berger " », in *Relire Les Destinées d’Alfred de Vigny*, op. cit., p. 30.

⁴³⁰ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, op.cit., p. 1206.

ce glissement se fait sans didactisme, la progression du texte s'apparentant davantage à un flux de pensée comme le relève Henri F. Majewski avec plus de pertinence⁴³¹.

Cette complexité n'est cependant pas appréciée de la même façon par tous les commentateurs. Bertrand de La Salle ne se montre par exemple guère sensible aux contrastes ménagés dans la deuxième partie du poème entre amour et mépris, grandeur et décadence de la parole poétique : « Sans doute a-t-il voulu opposer le contingent au permanent, le faux au vrai. Mais il n'est pas bon, dans un même mouvement, de passer de l'éternel au contingent : l'un réagit sur l'autre. »⁴³² Cette critique peut toutefois illustrer la subtilité de l'écriture de Vigny qui, en laissant s'exprimer les nuances et les dissidences, évite le simplisme. De la même façon, la perplexité que laisse transparaître Elme-Marie Caro face au poème en révèle l'originalité : « L'inspiration en est subtile, bizarre, tourmentée. Le ton y change à chaque instant. Pas de suite logique dans les idées »⁴³³. Les lecteurs qui apprécient les spécificités de cette poésie les éclairent néanmoins davantage. Octave Nadal note ainsi avec raison que « son ordre, absolument senti et vécu, est moins le fruit d'une méditation que celui d'une rêverie »⁴³⁴ ; de même Paul Viallaneix écrit : « La "démonstration" de l'"idée" y est mobile et imprévue »⁴³⁵. Tous deux valorisent ainsi le fait que « La Maison du Berger » donne à lire l'élaboration progressive d'une pensée, au rebours de théories toutes faites énoncées comme des évidences. Cette souplesse s'accorde de plus à l'acquiescement final aux faiblesses de l'humanité, privée de vérités assurées, comme peut le suggérer l'incessant déchirement « entre pessimisme et optimisme » relevé par André Jarry⁴³⁶. Ce balancement est véritablement un trait essentiel de l'œuvre, à grande comme à petite échelle. Ainsi, le passage sur les chemins de fer ne se réduit pas à une condamnation en bloc : le poète livre d'abord un premier sentiment de frayeur⁴³⁷ mais il concède ensuite l'utilité de l'invention pour les gens qui s'aiment et sont pressés de se retrouver⁴³⁸ ; ce n'est que dans un troisième temps qu'il avance l'objection plus décisive selon laquelle la vitesse entrave la rêverie⁴³⁹. Ce sens de la mesure se retrouve également dans la célébration de la femme qui ouvre la troisième partie du texte, où le poète multiplie les tournures adversatives :

Tes yeux sont si puissants, ton aspect est si fort,
Que les rois d'Orient ont dit dans leurs cantiques
Ton regard redoutable à l'égal de la mort ;
Chacun cherche à fléchir tes jugements rapides...
– Mais ton cœur, qui dément tes formes intrépides,
Cède sans coup férir aux rudesses du sort.

Ta pensée a des bonds comme ceux des gazelles,
Mais ne saurait marcher sans guide et sans appui.⁴⁴⁰

Le charme tout en contrastes et en fragilités cachées de la figure féminine idéale qu'est Éva

⁴³¹ H. F. Majewski, *Paradigm and Parody*, *op.cit.*, p. 41.

⁴³² B. de La Salle, *Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 207.

⁴³³ E.-M. Caro, *Poètes et romanciers*, *op.cit.*, p. 23.

⁴³⁴ Octave Nadal, *À mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 133.

⁴³⁵ P. Viallaneix, édition des *Œuvres complètes* de Vigny, *op.cit.*, p. 9.

⁴³⁶ A. Jarry, *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 826.

⁴³⁷ « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 64-91, p. 121.

⁴³⁸ *Ibid.*, v. 92-106, p. 122.

⁴³⁹ *Ibid.*, v. 123-133, p. 122-123.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, v. 240-247, p. 126.

participe grandement à ce qu'André Jarry nomme « une poésie de la mi-pente et de la retenue »⁴⁴¹.

Mais il faut également souligner l'importance de l'énonciation lyrique du poème, qui évite aux choix du locuteur de s'imposer de façon dogmatique, comme des préceptes universels, et les fait plutôt apparaître comme le fruit d'une conscience, voire d'une expérience. Ainsi, le célèbre vers

J'aime la majesté des souffrances humaines⁴⁴²

n'énonce pas une vérité universelle mais un sentiment individuel. Semblablement, l'impératif

Aimez ce que jamais on ne verra deux fois⁴⁴³

s'applique d'abord aux yeux du poète, quoique l'emploi de la cinquième personne puisse en élargir la portée. De même, introduite par la proposition « Elle me dit »⁴⁴⁴, la prosopopée de la Nature apparaît autant comme le fruit d'une impression subjective que comme la révélation d'une vérité cachée. Yves Vadé envisage encore différemment les vers qui suivent : pour lui, leur intérêt tient à ce que la prosopopée « s'avoue comme telle » alors que les écrivains romantiques composent généralement leur texte « de telle sorte que les paroles ou les voix de l'univers paraissent l'expression humaine d'un discours en lui-même ineffable, que le poète serait seul capable de rendre »⁴⁴⁵. Paraître transcrire – et non traduire – le langage de la nature empêche donc le locuteur vignyen de se poser en « interprète » d'une « instance d'énonciation transcendante »⁴⁴⁶, incompréhensible par le commun des mortels. Dans cette perspective, la proposition qui introduit le discours de la Nature tendrait tout de même à distinguer le poète qui entend cette voix, mais il faut souligner qu'il s'en plaint et refuse d'endosser la charge de « médiateur »⁴⁴⁷ d'une entité en elle-même hostile, de sorte qu'il ne souhaite pas la révéler aux hommes mais la métamorphoser par son regard amoureux et sa rêverie poétique. Sa subjectivité s'exprime donc toujours de préférence à une quelconque leçon. L'oralité de « La Maison du Berger », qui pourrait l'assimiler à un prêche, si l'on se souvient des associations opérées par Vigny⁴⁴⁸, donne donc plutôt le sentiment d'entendre une voix singulière, humaine, et non douée d'une autorité supérieure.

Le poème apparaît ainsi emblématique de la spécificité des *Destinées* : il fait la part belle à l'exposé d'idées sans dispenser de leçons péremptoires. Même dans les poèmes qui ne semblent pas si riches, on retrouve en effet quelques fluctuations qui rappellent « La Maison du Berger ». Une inflexion peut apparaître de façon très ponctuelle, comme au vers 60 de « La Colère de Samson », qu'André Jarry trouve « [c]urieusement nuancé »⁴⁴⁹ :

⁴⁴¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 703.

⁴⁴² « La Maison du Berger », *op.cit.*, v. 321, p. 128.

⁴⁴³ *Ibid.*, v. 308.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, v. 281, p. 127.

⁴⁴⁵ Y. Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », in D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique, op.cit.*, p. 26.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ Voir chapitre 6, p. 394 *sqq.*

⁴⁴⁹ A. Jarry, *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 579.

Et plus ou moins la Femme est toujours DALILA.⁴⁵⁰

Si l'emploi du présent, de l'adverbe *toujours* et de la majuscule à l'initiale du substantif *femme* exprime à l'évidence une vérité générale, que la graphie du nom *Dalila* en lettres capitales vient rendre plus frappante, il est vrai que la locution *plus ou moins* crée un contraste qui empêche d'assimiler la phrase à un aphorisme et laisse envisager la complexité des rapports entre les sexes.

Dans « La Bouteille à la Mer », c'est l'optimisme de la célébration de la pensée humaine qui se trouve contrebalancé, le temps de quelques strophes, par le souvenir des naufragés⁴⁵¹. Ce revirement peut même donner l'impression, comme dans « La Maison du Berger », d'une conception contradictoire, à quelques vers de distance, d'une même notion : celle, ici, de la science, dénigrée pour ses vains « [c]alculs » au vers 80, avant d'être célébrée et dotée d'une majuscule en tant que fruit d'un esprit humain triomphant au vers 148⁴⁵². Certes, la première occurrence du terme est liée à la remémoration du marin, que la mort de l'équipage teinte d'amertume, tandis que la seconde fait suite à la question du pêcheur qui trouve finalement la Bouteille. Pour expliquer l'écart des perceptions, on peut donc mettre en avant l'évolution de la situation, voire un phénomène de polyphonie, si l'on considère que le poète ne commente guère l'histoire en son nom mais adopte le point de vue des personnages, en l'occurrence du Capitaine puis du Savant qu'interpelle le pêcheur. Il demeure que Vigny se montre peu soucieux de clarification. Quand après le récit des épreuves traversées par la Bouteille le poème en exalte la victoire, quelques ambiguïtés sont encore possibles, comme au vers 173 :

L'or pur doit surnager, et sa gloire est certaine.⁴⁵³

On peut se demander si le verbe *devoir* exprime une nécessité, une conviction ou une prédiction. Les derniers vers semblent en revanche abandonner toute prudence dans la proclamation du triomphe de l'esprit humain mais ils trahissent une telle exaltation que l'on peut y voir l'expression d'une vive émotion davantage que l'énoncé d'une révélation.

Une même impression de spontanéité et de subjectivité tempère – autant que possible – le didactisme pesant des « Oracles ». Un *post-scriptum* s'ajoute en effet aux treize premières strophes pour, d'abord, interroger la pertinence de l'évocation qu'elles offrent de la révolution de février 1848, préconiser l'oubli, et finalement justifier la remémoration d'événements qui conservent une actualité :

Mais pourquoi de leur cendre évoquer ces journées
Que les dédains publics effacent en passant ?
Entre elles et ce jour ont marché douze années;
Oublions et la faute et la fuite et le sang,
Et les corruptions des pâles adversaires.
– Non. – Dans l'Histoire il est de noirs anniversaires
Dont le spectre revient pour troubler le Présent.⁴⁵⁴

La strophe suivante développe cette dernière idée, comme l'indique la reprise du verbe *revient*

⁴⁵⁰ « La Colère de Samson », *op.cit.*, v. 60, p. 140.

⁴⁵¹ « La Bouteille à la Mer », *op.cit.*, strophes X-XIII, p. 155-156.

⁴⁵² *Ibid.*, v. 80 (« Calculs de la science, ô décevantes fables ! ») et 148 (« Quel est cet Élixir ? Pêcheur, c'est la Science. »), p. 156 et 158.

⁴⁵³ *Ibid.*, v. 173, p. 159.

⁴⁵⁴ « Les Oracles », *op.cit.*, v. 92-98, p. 132.

au début du vers 99⁴⁵⁵. Le poète semble encore rebondir sur les mots qu'il emploie quand il ouvre la troisième strophe sur le vers

S'agiter et blesser est l'instinct des vipères,
après avoir écrit :

On voit dans les serpents ces agitations.⁴⁵⁶

De même, la strophe IV engage une célébration du « cristal », dernier mot qui clôt les descriptions acerbes de la strophe III⁴⁵⁷. Le poème glisse donc d'une évocation dysphorique des plus noirs instincts à la célébration enjouée des plus hautes valeurs, comme par une série d'association d'idées. Cette impression est confirmée par la soudaineté avec laquelle apparaissent les adverbes *non* et *oui* pour marquer un revirement ou un regain d'enthousiasme, aux vers 97 et 132⁴⁵⁸, ce que renforce chaque fois l'usage d'un ou deux tirets, signe d'une rupture de ton. Il n'est cependant pas certain que cette suggestion d'incessants mouvements de la pensée suffise à nuancer ce poème lourdement épideictique. André Jarry remarque en effet que le débat intérieur qui ouvre le *post-scriptum*, « [I]oin d'atténuer les termes [du] poème satirique, [...] entreprend de les justifier »⁴⁵⁹. Ajoutons que la distance prise dans cette seconde partie du poème par rapport aux événements politiques relativement précis auxquels il est d'abord fait allusion ne marque pas tant une volonté de désengagement que de prise de hauteur propre au déploiement d'un discours gnomique. Il n'empêche que ces changements de perspective, presque indépendamment du fait qu'ils constituent ou non de véritables nuances, tendent à signaler l'impossibilité d'arrêter définitivement une pensée naturellement mobile.

4. REPENTIRS

Que Vigny ne fige pas sa réflexion dans la première forme qu'elle prend se vérifie quand on se penche sur ses manuscrits ou sur les textes qu'il a finalement renoncé à publier.

a) AMENDEMENTS

On se souvient qu'en écrivant *Chatterton* le dramaturge s'est livré à un important travail

⁴⁵⁵ « Il revient quand l'Orgueil des obstinés Coupables / Sort du limon confus des Révolutions »... (*ibid.*, v. 99-100).

⁴⁵⁶ *Ibid.*, v. 106 et 105.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, v. 112-113 : « Mordront le diamant ou mordront le cristal. / Le Cristal, c'est la Vue et la Clarté du JUSTE » (p. 132-133).

⁴⁵⁸ « Oui, – De ce qui survit aux Nations éteintes, / C'est lui le plus brillant trésor et le plus dur. » (*ibid.*, v. 131-132, p. 133).

⁴⁵⁹ A. Jarry, *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 908.

d'épuration⁴⁶⁰ mais le plus souvent les amendements apportés au plan ou au premier jet d'une œuvre vont dans le sens de la complexité, comme on vient de le voir avec « La Maison du Berger ». Les avant-textes d'autres œuvres font en général apparaître des transformations d'une moindre ampleur mais qui restent intéressantes. Par exemple, Vigny a renoncé à proclamer que Laubardemont est un « monstre » en faisant du mot le titre du chapitre XXII de *Cinq-Mars*, finalement appelé « L'Orage »⁴⁶¹ ; un jugement moral caricatural cède ainsi la place à un élément descriptif plus discrètement signifiant. Il est également significatif qu'un vers quasi aphoristique de « Wanda » ait laissé apparaître un adverbe de modalité lui enlevant toute assurance, comme au vers 60 de « La Colère de Samson ». L'affirmation catégorique

Sacrifice, toi seul, toi même es la vertu⁴⁶²

est en effet devenue une hypothèse subjective, un espoir :

– Sacrifice, ô toi seul peut-être es la vertu !⁴⁶³

André Jarry explique en outre, de manière plus globale, que le « texte achevé est, à la fois, moins optimiste dans son contenu, et plus modéré dans son ton » du fait qu'il n'insiste plus autant sur « l'espoir d'une mesure de clémence » et qu'il ne tend plus à excuser ou animaliser le Tsar⁴⁶⁴. Ces transformations ponctuelles sont fréquentes : on trouve dans bien des esquisses des formules tranchées finalement absentes des œuvres définitives. C'est notamment le cas dans les brouillons de « Paris ». Par exemple, alors que dans le texte achevé le poète se contente d'opposer une réponse raisonnable aux pressentiments apocalyptiques du voyageur, en disant :

[...] Il se peut bien [...]
Que cela nous arrive avec ou sans prodige⁴⁶⁵,

un premier jet hasardait des hypothèses plus audacieuses, que Vigny s'est toujours gardé de formuler explicitement :

Si cela nous arrive avec ou sans prodige,
Tu pourras dire alors : Dieu ne se mêle pas
De la marche que suit le monde...
Il n'existe pas.⁴⁶⁶

De même dans « Le Mont des Oliviers », œuvre de remise en cause, de désespoir et de révolte, Vigny reste dans la suggestion, l'interrogation et l'hypothèse, après avoir notamment envisagé de faire dire au Christ :

Qui suis-je ? Un faible enfant conçu dans le mystère
D'un songe, et mis au jour comme un fruit adultère.
.....
Car je suis le fils de l'homme et non le fils de Dieu.⁴⁶⁷

⁴⁶⁰ Voir chapitre 6, p. 443.

⁴⁶¹ Voir A. Jarry, « L'Écriture comme génératrice de sens [...] », in I. Hautbout et M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, op.cit., p. 76.

⁴⁶² Voir la variante i à l'esquisse B 6 p. 307, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1267.

⁴⁶³ « Wanda », op.cit., v. 98, p. 162.

⁴⁶⁴ A. Jarry, *Alfred de Vigny, Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 865.

⁴⁶⁵ « Paris », op.cit., v. 223-224, p. 111.

⁴⁶⁶ « Esquisses de "Paris" », *L'Atelier du poète*, op.cit., fragment 4, p. 271.

⁴⁶⁷ « Esquisses du "Le Mont des Oliviers" », *ibid.*, fragment A 1, p. 296.

b) RETRANCHEMENTS

Il se pourrait bien que Vigny ait poussé cette logique de retranchement de prises de position trop tranchées jusqu'à renoncer à éditer certains textes manquant singulièrement de nuance. C'est le sort réservé à « Héléna », publié dans la première édition des *Poèmes* parus anonymement en 1822 mais exclu de celles des *Poèmes antiques et modernes* sans qu'on puisse l'expliquer, comme pour d'autres poèmes, par une dimension trop intime. Sans doute cet écrit de circonstance pouvait-il apparaître comme une exception mais ce n'est plus le cas après l'ajout du « Trappiste » en 1826 et l'introduction de 1822 ne semble pas en peine de justifier cette singularité : « Je serai content s[i] le poème] échauffe un cœur de plus pour une cause sacrée. Défenseur de toute légitimité, je nie et je combats celle du pouvoir Ottoman. »⁴⁶⁸ Victor Hugo juge cependant que son camarade n'est pas doué pour cette veine :

comme si la muse avait voulu punir le poète d'avoir attaché un drapeau à sa lyre pour attirer la foule, *Héléna* est un des morceaux de son recueil où son talent brille avec le moins d'éclat.⁴⁶⁹

Le style du poème explique à lui seul cette critique : l'expression est souvent confuse, notamment parce que le poète abuse des inversions, ce que sa mère, lectrice sévère, ne manqua pas de lui reprocher⁴⁷⁰. Mais c'est aussi l'engagement peu subtil du texte en faveur de la cause grecque qui peut justifier de le trouver « fort mauvais », comme Vigny le fait finalement à la suite de sa mère en 1855⁴⁷¹. Étienne Kern rend compte de cette dimension majeure de l'œuvre en expliquant qu'elle présente maintes caractéristiques de l'épopée : manichéisme, grandissement et simplification ; action aux allures de guerre sacrée distinguant des épisodes auréolés de mystère⁴⁷². Si le poème donne par exemple à entendre une prière musulmane⁴⁷³, ce n'est pas pour concurrencer le discours chrétien mais pour exacerber l'antagonisme des deux religions. Le chant est en effet précédé d'une évocation particulièrement outrancière de l'infamie des Ottomans, qui donne la mesure des excès du poème :

Quand le tigre indolent sorti de sa mollesse,
De ses flancs tachetés déployant la souplesse,
A saisi dans ses bonds le chevreuil innocent,
Longtemps après sa mort il lèche encor son sang,
Il disperse sa chair d'un ongle plein de joie,
Roule en broyant les os et s'endort sur sa proie.
Non moins lâche et cruel, le Musulman trompeur
Se venge sur les morts d'avoir senti la peur ;
Il demande la paix, il l'obtient par la feinte ;
Puis, la tête ennemie, offerte à lui sans crainte,
Tombe, et lui sert de coupe à ce même festin

⁴⁶⁸ Préface des *Poèmes* publiés en 1822, *Œuvres complètes*, t. I, p. 5.

⁴⁶⁹ V. Hugo, « *Poèmes*. Héléna, la Fille de Jephté, le Somnambule, le Bal, la Prison, le Malheur, etc. », *op.cit.*, p. 36.

⁴⁷⁰ Les notes d'André Jarry (*Œuvres complètes*, t. I) en rendent régulièrement compte.

⁴⁷¹ Voir la notice d'« Héléna », *ibid.*, p. 1136.

⁴⁷² É. Kern, « Sur l'idéologie d'"Héléna" », *AAAV* n° 38, 2009, p. 45-53.

⁴⁷³ « Héléna », v. 697-740, *Fantaisies, Œuvres complètes*, t. I, p. 190-191.

Qu'avait, pour le traité, préparé le matin.
En de telles horreurs Athènes était plongée⁴⁷⁴...

L'évocation, au moyen de l'article défini singulier, du « Musulman » comme un type tend à faire du passage l'expression d'une vérité générale, alors même que l'image du fauve sanguinaire montre d'emblée qu'il s'agit d'une caricature éhontée. Même la transcription de la prière qui suit n'est pas neutre puisque faire répéter aux guerriers « Allah prépare leur défaite »⁴⁷⁵ juste avant que les chrétiens ne l'emportent ridiculise la foi musulmane comme un leurre. Aucune polyphonie n'est donc à l'œuvre ici, mais bien plutôt un manichéisme partisan.

Étienne Kern invite toutefois à remarquer qu'un « souffle tragique plane sur cette petite épopée », annonçant l'évolution future de Vigny, amené à explorer des voies plus originales et qui lui correspondront mieux que le schématisme inhérent à l'épopée classique⁴⁷⁶. Mais c'est plutôt de véritables dissonances qu'il convient de s'aviser. En particulier, Vigny réunit – sans doute pour garantir l'intérêt du lecteur – deux intrigues (guerrière et amoureuse) qui s'accordent mal. L'auteur le révèle en partie lui-même quand il semble déplorer, dans une note de 1862 justifiant le retrait du poème, que les lecteurs « qui appréciaient le mieux ce qu'il y avait là de digne de la grande cause grecque ne prenaient aucun intérêt ni à l'héroïne [...] ni surtout à l'amoureux »⁴⁷⁷. Cette dissociation des deux éléments ne doit pourtant pas étonner : elle ne fait que reprendre une partition qu'opère le texte lui-même en isolant quasiment dans une partie spécifique (la deuxième) l'évocation du couple formé par Mora et Hélène, deux jeunes Grecs engagés dans le conflit contre les Ottomans. Cette partie qui suspend le récit militaire engagé dans la précédente n'est pas introduite sans lourdeur, signe peut-être que l'articulation entre les deux niveaux de l'œuvre est en grande partie artificielle. Le deuxième chant s'ouvre ainsi sur un aphorisme qui pourrait sembler remettre en cause l'importance des développements qui précèdent :

Au cœur privé d'amour, c'est bien peu que la gloire.⁴⁷⁸

Le poète suggère ensuite la duplicité de son héros en opposant ses paroles et ses pensées de la sorte :

Ainsi disait sa voix ; mais une voix sacrée
Ajoutait dans son cœur⁴⁷⁹...

Mais c'est surtout à révéler les failles de Mora que conduit l'intrigue amoureuse. Le guerrier ne comprend en effet pas que sa fiancée a été violée par leurs ennemis et son aveuglement est si complet, si persistant qu'on est tenté de s'exclamer avec madame de Vigny : « Qu'il est bête ! »⁴⁸⁰ Une véritable dissonance s'installe dans le poème par ce biais sans qu'on puisse voir là un contrepoids aux partis pris qui s'expriment par ailleurs avec tant d'excès. La cécité du héros ne semble pas entraîner une remise en cause de son statut, ni même une distance critique, et cette permanence d'un regard déférent, ce choix d'associer l'épique au tragique plutôt qu'à l'ironie, donnent l'impression d'une tension mal assumée, non d'une orchestration

⁴⁷⁴ *Ibid.*, v. 669-681, p. 189.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, v. 697 et 737, p. 190 et 191.

⁴⁷⁶ É. Kern, « Sur l'idéologie d'"Hélène" », *op.cit.*, p. 63.

⁴⁷⁷ « Note sur Hélène », *Œuvres complètes*, t. I, p. 1136.

⁴⁷⁸ « Hélène », *op.cit.*, v. 197, p. 176.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, v. 253-254, p. 178.

⁴⁸⁰ Note 3 à la page 193, p. 1146.

maîtrisée de la complexité.

De même, le texte contient des passages métapoétiques qui ne créent guère de complexité ou de recul critique mais renforcent les choix du poète. Mora apparaît ainsi clairement comme une figure de poète quand il tente un discours consolateur aux vers 389-392 :

Alors Mora, semblable aux antiques Rhapsodes
Qui chantaient sur les flots d'harmonieuses odes,
Enflamma ses discours de ce feu précieux
Que conservent aux Grecs l'amour et leurs beaux cieux⁴⁸¹ ...

Mais l'éloge qu'il engage de son pays sans avoir su interpréter le malheur de son amante paraît de ce fait sans pertinence et tend à mettre en cause la valeur d'une poésie de célébration sans prise sur les réalités du moment. Mora semble encore plus nettement se complaire dans l'illusion quand il demande

Que n'as-tu poursuivi tes discours gracieux ?⁴⁸²

après qu'Hélène vient d'évoquer sa souillure ; il donne ainsi le sentiment de s'être laissé charmer par la voix et la musique des paroles de la jeune femme sans prêter attention à leur signification, ce qui déprécie cette fois une conception purement esthétisante du langage. L'héroïne éponyme propose une poésie différente quand elle engage avec le chœur des Grecs un dialogue dont l'hétérométrie renforce l'apparence d'un intermède musical. Elle préconise d'abord une autre veine que celle des discours lénifiants de son ami :

Ô jeunes Grecs ! chantons ; que la nuit et ces bords
Retentissent émus de nos derniers accords :
Les accords précédaient les combats de nos pères ;
Et nous, n'avons-nous pas nos trois Muses sévères,
La Douleur et la Mort toujours devant nos yeux,
Et la Vengeance aussi, la volupté des Dieux ?⁴⁸³

Elle encourage ensuite le bellicisme des Grecs en déplorant que les temps héroïques de leur patrie soient révolus :

Ô fils des héros d'Homère !
Des temps vous êtes exclus ;
Telle n'est plus votre mère,
Et vos pères ne sont plus.
[...]
Non, des Ajax et des Achilles
Vous n'avez gardé que le nom :
Vos vaisseaux se cachent aux îles
Que cachaient ceux d'Agamemnon
Mahomet règne dans nos villes,
Se baigne dans les Thermopyles,
Chaudes encor d'un sang pieux ;
Son croissant dans l'air se balance...⁴⁸⁴

Loin d'être mis en cause par le désespoir de l'héroïne et la médiocrité de son amant, l'idéal

⁴⁸¹ « Hélène », *op.cit.*, v. 389-392, p. 181.

⁴⁸² *Ibid.*, v. 511, p. 184.

⁴⁸³ *Ibid.*, v. 535-540.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, v. 565-586, p. 186.

épique persiste donc, ne demandant qu'à être revivifié. L'accord qui se noue entre les Grecs et Hélène, qui finit par se rallier à la perspective d'un combat victorieux, semble de plus manifester la vocation de la poésie à refonder une unité nationale, à fortifier ceux qui la défendent. On ne s'étonne donc pas que le poète magnifie la jeune femme après cette intervention, dans une séquence significativement introduite par la formule épique « Elle disait »⁴⁸⁵, qui met en valeur la parole d'Hélène. Celle-ci est peut-être la véritable héroïne du texte, non seulement tragique mais épique, capable de répliquer aux tendres propos de Mora : « Ne parlez pas ainsi, / Vous allez m'affaiblir »⁴⁸⁶. Mais ce trait d'originalité ne rend guère le poème plus subtil ; il ne fait que mettre en valeur la nécessité d'une poésie militante, telle que l'auteur entend en offrir l'exemple avant que l'ordonnance du Docteur noir ne la condamne dans son principe même⁴⁸⁷. Secondaire par rapport au conflit opposant Grecs et Ottomans et nécessairement plus discrète, cette auto-justification métapoétique n'en est pas moins omniprésente. Déjà les premiers vers de l'œuvre évoquent la fin de concerts qui peuvent faire sentir la nécessité d'un chant, sans encore en préciser la teneur :

Le téorbe et le luth, fils de l'antique lyre,
Ne font plus palpiter l'Archipel en délire⁴⁸⁸.

Les exhortations d'un moine ne tardent ensuite pas à montrer le poids d'une parole agissante :

Les peuples l'écoutaient comme un antique oracle⁴⁸⁹.

Le dénouement du poème achève enfin de suggérer le besoin d'une poésie commémorative et axiologique en esquissant la menace d'une perte du sens de l'histoire et des valeurs qui ont mû les héros. Mora adresse en effet ce discours (toujours impuissant) aux cendres de sa bien-aimée :

Quand un passant viendra chercher, en se courbant,
Quelques vieux noms de morts dérobés au turban,
Il trouvera cette urne, et, déterrant sa proie,
Rassasiera de nous sa curieuse joie ;
Il tournera longtemps ce bronze, et, pour jamais,
Dispersera dans l'air la beauté que j'aimais.⁴⁹⁰

Cette dimension réflexive ne manque pas d'intérêt mais ne suffit pas à racheter les maladresses et les invraisemblances du poème, outre qu'elle n'en complique pas le sens mais renforce au contraire un engagement déjà sans réserve.

Ce manque de nuance éclate peut-être encore plus dans des poèmes courts que Vigny n'a jamais publiés de son vivant. C'est le cas d'« Une âme devant Dieu », composé en 1826 et dans lequel le poète rapporte un rêve qui « montre la vérité » : celui d'être mort et d'« all[er] à Dieu »⁴⁹¹. Il évoque ainsi une connaissance totale :

⁴⁸⁵ *Ibid.*, v. 641, p. 188.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, v. 817-818, p. 193.

⁴⁸⁷ Voir notre chapitre 4, p. 253-254.

⁴⁸⁸ « Hélène », *op.cit.*, v. 1-2, p. 171.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, v. 129, p. 174.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, v. 909-914, p. 195.

⁴⁹¹ « Une âme devant Dieu », v. 3 et extrait de l'épigraphe, *Fantaisies*, *op.cit.*, p. 205.

[...] je sais tout et j'embrasse
L'avenir qui n'est pas, le passé qui n'est plus⁴⁹².

L'enjambement traduit bien l'idée d'immensité. Le poète transcrit même le contenu d'une révélation majeure :

Ne savais-je pas encore
Quel esprit devait éclore
De cette éternelle aurore
Qui vit l'Éternel créant ;
Qu'avec toi l'âme ravie
Pour jamais est assouvie
Que dans la mort est la vie⁴⁹³.

Le caractère onirique de la scène n'est guère propre à la tempérer puisqu'après avoir apostrophé son âme et rappelé qu'elle était en train de rêver, le poète abandonne toute précaution, décrivant ce qu'il voit sans rappeler qu'il s'agit précisément d'une vision, parlant directement à Dieu et s'exprimant finalement comme s'il était vraiment décédé, ce qui accrédite l'idée d'une vie après la mort :

Laisse-moi pour un jour retourner sur la terre,
Là, sur mon marbre noir, sous ma croix solitaire,
J'irai m'asseoir en souriant ;
Dire : « Je vis toujours », à ceux qui me regrettent,
Qui, posant leurs genoux sur les fleurs qu'ils me jettent,
Viennent me pleurer en priant.⁴⁹⁴

Cette déploration feinte d'une vérité qui ne peut se transmettre valorise le poème comme vecteur d'une révélation précieuse. Mais tant de confiance dans ce qui reste un espoir religieux a certainement empêché, parallèlement, la parution du texte. Le même phénomène peut expliquer que Vigny n'ait pas non plus publié le sonnet « Daniel », « prédiction » chauvine au sujet de la querelle des lieux saints qui opposait la France, l'Angleterre et la Russie en 1837⁴⁹⁵, dont le caractère imagé reste de surcroît très obscur. C'est davantage la lourdeur explicative d'un autre sonnet, « La Trinité humaine », daté de 1838, qui peut être cause d'un nouveau renoncement à publier. Le poète y expose en effet comme un dogme l'existence de « [l]a Volonté, l'Amour et l'Esprit », nouvelle « trinité » dont le « fils », « l'Amour », a été « tué par notre Expérience », ne laissant plus que

– La Volonté méchante et l'Esprit égaré.⁴⁹⁶

Outre que les allégories se multiplient, on voit aussi qu'elles s'opposent sans nuance et sans charme, du fait de nombreux connecteurs logiques (*comme, mais, or*) placés en début de vers, voire de strophe⁴⁹⁷. Le texte se trouve donc à juste titre écarté de l'œuvre de Vigny, volontiers didactique mais sans abdiquer de la sorte toute subtilité.

⁴⁹² *Ibid.*, v. 49-50, p. 206.

⁴⁹³ *Ibid.*, v. 27-35.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, v. 72-77, p. 207.

⁴⁹⁵ D'après l'explication d'André Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1171.

⁴⁹⁶ « La Trinité humaine », v. 2, 1, 8, 9 et 14, *Fantaisies, op.cit.*, p. 219.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, v. 3, 5, 9 et 10.

B) RÉVERSIBILITÉ DES PROCÉDÉS

Ce n'est pas vraiment la présence de tel ou tel procédé qui permet de mesurer le caractère plus ou moins didactique d'une œuvre mais plutôt l'usage qui en est fait. Ainsi les dissonances que crée la médiocrité de Mora, dans « Héléna », contribuent à asseoir la nécessité d'une poésie militante, en prise avec le réel, tandis que celles qu'on discerne dans le discours du colon de « La Sauvage » brouillent le message du poème. De même, on se souvient que le dispositif de l'enchâssement mis en place dans *Stello* met en valeur les leçons de l'œuvre mais contribue aussi à les considérer avec distance⁴⁹⁸. Il est intéressant de compléter ces observations en considérant comment des procédés *a priori* didactiques peuvent être source d'ambiguïtés tandis qu'une apparente complexité peut renforcer une argumentation, de sorte que quelques cas restent difficiles à trancher.

1. PROCÉDÉS DIDACTIQUES CRÉANT UNE AMBIGUÏTÉ

Si les sentences marquantes que se plaît à forger Vigny servent souvent à fixer les leçons de ses œuvres, elles deviennent troublantes dans la bouche du père Joseph, au chapitre XXV de *Cinq-Mars*. Le capucin prononce en effet des aphorismes si bien frappés qu'on en retrouve certains dans les dictionnaires de citations, comme si elles condensaient une pensée de l'auteur : « Quand on veut rester pur, il ne faut point se mêler d'agir sur les hommes. », « C'est pour s'entendre dire qu'on est parfait et se voir adorer qu'on veut être aimé. »⁴⁹⁹ Outre leur force concise, ces formules ne sont pas sans pertinence ; la première semble même préfigurer les conclusions de *Stello*. Elles sont pourtant prononcées par un personnage détestable qui tente ici une démarche immorale : corrompre le héros pour faire assassiner Richelieu. Loin d'éclairer le sens de la scène, elles sèment donc le doute en empêchant de rejeter en bloc les propos de celui que Cinq-Mars qualifie néanmoins de « monstre »⁵⁰⁰. Ajoutons que la seconde assertion, sous couvert de dévoiler – à la manière des *Maximes* de La Rochefoucauld – l'amour-propre qui gît sous les plus nobles passions, ne témoigne peut-être que de la sécheresse de cœur de l'ecclésiastique, de son ignorance d'un sens du dévouement que les deux héros illustrent admirablement en mourant, l'un par amour, l'autre par amitié. Mais il faut alors remarquer que le manichéisme qui semble perdurer entre hommes de pouvoir incapables de sentiment et jeunes gens sensibles n'aboutit pas au conformisme rassurant d'une lutte entre mal et bien qui verrait triompher le second : l'intrigue de *Cinq-*

⁴⁹⁸ Voir notre chapitre 6, p. 467 *sqq.*

⁴⁹⁹ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 302 ; cité dans Pierre Oster, *Dictionnaire de citations françaises*, Paris, Le Grand Livre du Mois, 1997, p. 465.

⁵⁰⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 302.

Mars est en effet construite de telle sorte que l'amour ne l'emporte pas sur le calcul ; déjà dans cette scène, la droiture du protagoniste – qui refuse les propositions de Joseph – ne lui permet pas de se tirer de la mauvaise posture dans laquelle il se trouve.

Dans une œuvre comme « Éloa », qui met à mal le manichéisme, il est intéressant d'observer que le brouillage des camps peut résulter d'un procédé qui sert plus généralement la clarté didactique : la comparaison homérique. Tandis que dans « Héléna » le musulman est assimilé à un tigre sauvage, Satan – qui perd également une héroïne digne de pitié – fait l'objet d'un rapprochement autrement plus complexe :

Sur la neige des monts, couronne des hameaux,
L'Espagnol a blessé l'aigle des Asturies,
Dont le vol menaçait ses blanches bergeries ;
Hérissé, l'oiseau part et fait pleuvoir le sang,
Monte aussi vite au ciel que l'éclair en descend,
Regarde son soleil, d'un bec ouvert l'aspire,
Croit reprendre la vie au flamboyant empire ;
Dans un fluide d'or il nage puissamment,
Et parmi les rayons se balance un moment :
Mais l'homme l'a frappé d'une atteinte trop sûre ;
Il sent le plomb chasseur fondre dans sa blessure ;
Son aile se dépouille, et son royal manteau
Vole comme un duvet qu'arrache le couteau.
Dépossédé des airs, son poids le précipite ;
Dans la neige du mont il s'enfonce et palpite,
Et la glace terrestre a d'un pesant sommeil
Fermé cet œil puissant respecté du soleil.⁵⁰¹

Certes, c'est ici un prédateur qui est décrit, ennemi d'un berger qui peut évoquer la façon dont est souvent désigné Dieu dans la Bible⁵⁰². Mais le rapace ne manque pas de noblesse ; le dernier vers achève de le suggérer en prêtant au soleil, roi des astres, un sentiment de respect pour lui. Surtout, la bipartition du passage rend particulièrement émouvante la chute de l'oiseau, en retraçant d'abord un long élan de survie, tendu vers le ciel, puis une agonie dont le rythme ralenti par une ponctuation forte fait sentir la durée et les heurts. De ce fait, l'incapacité de Satan à retrouver sa pureté céleste originelle, comme l'évoquent les vers qui suivent en transcrivant l'ébranlement momentané du personnage face à Éloa, ne le pose pas en coupable mais en victime ; la chute de Lucifer apparaît comme la terrible sanction d'un Dieu vengeur.

On sait que ce genre d'images ne constitue pas le seul cas de description à vertu didactique et que le décor des intrigues de Vigny, notamment, est souvent riche de suggestions signifiantes. Mais celles-ci peuvent aussi être ambiguës, comme dans la première lettre de Joseph, dans *Daphné*. Le narrateur présente d'abord le bois qui entoure le refuge des âmes d'élite comme une sorte de paradis terrestre, à la beauté et aux phénomènes quasi miraculeux :

Je rencontrais partout des sources d'une limpidité si merveilleuse que je pouvais voir clairement, sur leur sable doré, à une grande profondeur, les insectes bleus qui se jouent dans

⁵⁰¹ « Éloa », *op.cit.*, v. 644-662, p. 28.

⁵⁰² Voir Psaumes, XXII ou Jean, X.

les rayons toujours étincelants et pareils à ceux de l'arc-en-ciel. [...]

Je m'étais arrêté pour chercher la voie de l'occident qui devait me conduire à la maison de notre vieil ami, lorsque j'aperçus une troupe légère d'antilopes et de biches blanches qui passait dans le bois et volait comme chassée par le vent frais de la mer. Je les vis s'arrêter à peu de distance, et deux beaux enfants vêtus de robes de lin vinrent au-devant d'elles et les firent manger dans leurs mains. Mon approche ne mit en fuite ni les antilopes ni les enfants. Ceux-ci me saluèrent gravement en croisant leurs bras sur la poitrine et marchèrent devant moi en se tenant la main, pour me conduire à la demeure de Libanius, tandis que les biches et les gazelles rentraient à pas lents dans les bois en nous regardant la tête haute. Tout était paisible dans ces silencieuses demeures et, comme notre Tabernacle, elles me semblaient à l'abri des hommes autant que si les chérubins les avaient gardées sous leurs ailes.⁵⁰³

L'omniprésence de la transparence et de la blancheur peut connoter une idée de pureté originelle, confirmée par la cohabitation paisible des hommes et des animaux et, surtout, par la référence conclusive aux chérubins, qui ne manquent pas d'évoquer l'Éden interdit à Ève et Adam après leur faute⁵⁰⁴. Mais ce tableau ne tarde pas à se transformer :

Le soleil se couchait. Les ombres s'étendaient, et le silence était profond. Je me plaçai sur les tapis, dans un angle obscur de la chambre où j'étais et d'où l'on apercevait les sentiers qui venaient se réunir au pied de la maison, à travers les touffes de cyprès, de lauriers et de palmiers. Le ciel était sombre d'un côté et enflammé de l'autre, vers la mer. Les cyprès s'y découpaient en noir comme les petites pyramides de la Nécropole de Thèbes. Tout me rappelait la ville des morts.⁵⁰⁵

L'obscurcissement du paysage, qui évoque explicitement la mort et le feu, peut certes préfigurer l'incendie final du temple de Daphné, après la mort de Julien et de Paul⁵⁰⁶, mais la rapidité du changement incite aussi à la prudence en montrant l'inconstance des éléments qui semblent s'offrir comme des signes à interpréter.

Mêmes les suggestions subtiles de la versification peuvent être sources d'ambiguïté, ne se limitent pas à des effets de mimétisme soulignant le sens explicite des textes poétiques. Noël Dazord en livre un exemple quand il relève un possible double sens au vers 34 du « Mont des Oliviers », selon le rythme qu'on lui attribue. Une lecture attachée à la syntaxe et à l'idée de prière à laquelle semble renvoyer la posture du Christ instaure une cadence ternaire, irrégulière :

Du Sauveur / qui tombait aux pieds / du créateur.⁵⁰⁷

Le rythme classique de l'alexandrin, avec césure à l'hémistiche, accentue en revanche le verbe *tomber* et tend à lui attribuer un sens absolu, ce qui suggère une chute injuste, scandaleuse :

Du Sauveur / qui tombait // aux pieds / du créateur.

⁵⁰³ *Daphné*, première lettre, p. 926.

⁵⁰⁴ Voir Genèse III, 24.

⁵⁰⁵ *Daphné*, première lettre, p. 926-927.

⁵⁰⁶ Voir *ibid.*, quatrième lettre, p. 977.

⁵⁰⁷ « Le Mont des Oliviers », *op.cit.*, v. 74, p.

Le stylisticien en conclut que cette forme de syllepse, « [e]n jeu d'une herméneutique, [...] n'est ni décorative, ni proprement argumentative »⁵⁰⁸ ; ajoutons qu'elle crée par là un trouble d'autant plus redoutable. Le poème des « Destinées » va cependant plus loin, par l'usage parfois irrégulier qu'il fait de la *terza rima*, schéma d'organisation de tercets notamment emprunté à Dante par les poètes du XVI^e siècle et qui fait rimer le deuxième vers d'un premier tercet avec les premier et troisième vers du tercet suivant, et ainsi de suite. Annie Becq suggère à juste titre de relier cet effet d'enchaînement au sujet du poème et d'y voir la traduction du mécanisme implacable de la fatalité⁵⁰⁹. Mais Vigny a introduit quelques dysfonctionnements dans ce système, auxquels on est aussi tenté, du coup, d'attribuer une signification symbolique. Ainsi quand aucune rime ne se renouvelle d'un tercet à l'autre, comme entre les strophes 5 et 6⁵¹⁰, avant que la dynamique du retour ne cesse momentanément⁵¹¹, Annie Becq y voit la possibilité d'un arrêt de l'élan fatal, le signe d'une résistance humaine⁵¹². Elle souligne en revanche que « se réinstalle l'enchaînement fatal de la *terza rima* » au moment « où s'expriment justement le soulagement et l'espoir de l'homme et de l'univers »⁵¹³, aux tercets 15 et 16 :

– Un soupir de bonheur sortit du cœur humain.
La terre frissonna dans son orbite immense,
Comme un cheval frémit délivré de son frein.
Tous les astres émus restèrent en silence,
Attendant avec l'Homme, en la même stupeur,
Le suprême décret de la Toute-Puissance⁵¹⁴.

Ainsi, le jeu des rimes met non seulement en doute le pouvoir de la Destinée, si ambigu chez Vigny⁵¹⁵, mais aussi la possibilité d'une marge d'action humaine : deux idées contraires trouvent à la fois une illustration et un contrepoids dans les suggestions de la versification, d'une subtilité remarquable.

⁵⁰⁸ Noël Dazord, « Syllepse et versification. Nécessité et opportunité stylistique de la syllepse (Victor Hugo, Vigny, Verlaine) », in Yannick Chevalier et Philippe Wahl (dir.), *La Syllepse. Figure stylistique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 331.

⁵⁰⁹ A. Becq, « Des rimes dans *Les Destinées* [...] », *op.cit.*, p. 202.

⁵¹⁰ « Tristes divinités du monde oriental,
Femmes au voile blanc, immuables statues,
Elles nous écrasaient de leur poids colossal.
Comme un vol de vautours sur le sol abattues,
Dans un ordre éternel, toujours en nombre égal
Aux têtes des mortels sur la terre épandues » (« *Les Destinées* », *op.cit.*, v. 13-18, p. 115).

⁵¹¹ Aucune rime ne se retrouve de la septième à la huitième strophe :

« Elles avaient posé leur ongle sans pitié
Sur les cheveux dressés des races éperdues,
Traînant la femme en pleurs et l'homme humilié.

Un soir il arriva que l'antique planète
Secoua sa poussière. – Il se fit un grand cri :
"Le Sauveur est venu, voici le jeune athlète, » (*ibid.*, v. 22-27, p. 116).

⁵¹² A. Becq, « Des rimes dans *Les Destinées* [...] », *op.cit.*, p. 205.

⁵¹³ *Ibid.*

⁵¹⁴ « *Les Destinées* », *op.cit.*, v. 43-48, p. 116.

⁵¹⁵ Voir chapitre 2, première partie.

2. COMPLEXITÉ RENFORÇANT L'ARGUMENTATION

À l'inverse, certains éléments qui peuvent sembler source de complexité s'avèrent parfois renforcer les thèses d'une œuvre. C'est notamment le cas de quelques voix dissonantes qui se font entendre dans *Cinq-Mars*. Au chapitre IV, plus particulièrement, le procès de Grandier est entrecoupé de réactions incrédules de la foule : un « éclat de rire » puis un « murmure d'indignation », assorti de l'invective « assassin »⁵¹⁶. Le narrateur se contente de rapporter ces interruptions sans les commenter, non pas pour laisser chacun arbitrer à sa guise la confrontation du peuple et des juges mais parce que l'imposture de ces derniers ressort avec assez d'évidence de la scène et que l'hostilité populaire qui s'exprime ne fait que la confirmer, loin de créer une ambiguïté. Au chapitre suivant, la transcription de réactions contrastées au sein du peuple permet encore moins de parler de polyphonie :

Il y avait encore à cette époque assez de simplicité primitive dans les gens du peuple pour qu'ils fussent persuadés par les mystérieuses fables des agents qui les travaillaient, au point de n'oser porter un jugement d'après l'évidence, et la plupart attendirent avec effroi la rentrée des juges, se disant à demi-voix ces mots prononcés avec un certain air de mystère et d'importance qui sont ordinairement le cachet de la sottise craintive : « On ne sait qu'en penser, monsieur ! – Vraiment, madame, voilà des choses extraordinaires qui se passent ! – Nous vivons dans un temps bien singulier ? – Je me serais bien douté d'une partie de tout ceci ; mais, ma foi, je n'aurais pas prononcé, et je ne le ferais pas encore ! – Qui vivra verra », etc. Discours idiots de la foule, qui ne servent qu'à montrer qu'elle est au premier qui la saisira fortement. Ceci était la basse continue, mais du côté du groupe noir on entendait d'autres choses : « Nous laisserons-nous faire ainsi ? Quoi ! pousser l'audace jusqu'à brûler notre lettre au Roi ! Si le Roi le savait ! – Les barbares ! les imposteurs ! avec quelle adresse leur complot est formé ! le meurtre s'accomplira-t-il sous nos yeux ? aurons-nous peur de ces archers ? – Non, non, non. C'étaient les trompettes et le dessus de ce bruyant orchestre.⁵¹⁷

Les paroles dubitatives de la majeure partie de la population ne remettent pas en cause le sentiment de mystification qu'a fait éclater le procès : les commentaires du narrateur indiquent clairement que cette indécision est stupide. L'image musicale qui est employée explicite même un refus – dans ce genre de circonstances – de l'ambiguïté, l'importance d'une hiérarchie des voix permettant de démêler le vrai du faux quand ces notions conservent une pertinence avérée.

Un examen attentif de « La Bouteille à la Mer » montre de façon similaire que la complexité des représentations du divin sert davantage une mise en doute critique qu'une quelconque circonspection et ce malgré la diversité des interprétations qui en ont été proposées. Pour Fernande Bartfeld, le poème contribue à un renouvellement positif de la figure divine, qui ne serait pas toujours indifférente au sort de l'homme :

l'inertie de Dieu n'est manifeste que dans un cas précis, celui où l'homme se préoccupe

⁵¹⁶ *Cinq-Mars*, chapitre IV, p. 52 et 53.

⁵¹⁷ *Ibid.*, chapitre V, p. 58-59.

d'avoir réponse à des questions touchant ses « destinées ». Mais Dieu semble seconder les efforts de l'homme quand celui-ci les dirige vers une action pratique : défricher les terres ou, comme ici, mener une idée à son but.⁵¹⁸

La lecture que nous avons faite de « La Sauvage » permet toutefois de douter de cette distinction entre Dieu absent ou favorable puisque dans cet autre poème l'activité agraire du colon paraît plutôt se faire contre l'autorité divine. Plusieurs commentateurs inclinent du reste à penser que dans « La Bouteille à la Mer », le « Dieu de la Bible est remplacé par le Dieu des idées. »⁵¹⁹ Pierre Flottes expose plus précisément comment le texte glisse de la première conception à la seconde :

Dans la strophe IV, le capitaine fait acte de piété traditionnelle. Strophe XV, l'esprit se révolte et réclame la limitation du pouvoir divin ; strophe XXIII, la victoire est remportée : la « cloche pieuse » s'incline devant la science pour la commémorer ; strophe XXVI, l'acte de foi est transféré du Dieu personnel aux Idées divines.⁵²⁰

Georges Bonnefoy conclut en revanche à l'ambiguïté du poème ; commentant la déclaration du vers 176 –

Le vrai Dieu, le Dieu fort est le Dieu des idées !⁵²¹

– il affirme :

c'est laisser imprécise toute question de la personnalité de Dieu, toute existence au-delà de la terre, c'est se donner la prudence de prédire le règne terrestre de l'idée et de la science, sans préjuger du destin futur et surnaturel de l'esprit⁵²².

Pierre Flottes résume certes un peu trop schématiquement la progression du poème mais il n'en relève pas moins avec pertinence le triomphe final du « Dieu des idées » contre le Dieu chrétien : rappelons que la musicalité du vers lui confère l'allure d'une affirmation déterminée, que l'exclamation ne fait guère que renforcer, tandis que le recours à une imagerie chrétienne, en particulier dans les dernières strophes, souligne essentiellement le mouvement de substitution qui s'opère alors⁵²³. C'est plutôt quand Pierre Flottes évoque la « piété traditionnelle » du marin qu'il appelle un correctif sceptique. Souvenons-nous en effet que plusieurs vers laissent penser que le capitaine croit principalement en la science⁵²⁴. Ajoutons que la périphrase utilisée quand il est dit que le personnage prie reste bien vague :

– Il se résigne, il prie ; il se recueille, il pense
À Celui qui soutient les pôles et balance
L'équateur hérissé des longs méridiens.⁵²⁵

Parler d'un mouvement de révolte à propos des vers 102-105 semble à l'inverse plus justifié : si le maître des éléments est cette fois explicitement nommé, on sent bien un fond d'hostilité face à un Dieu destructeur, auquel l'explorateur entend résister par l'esprit, en songeant

⁵¹⁸ F. Bartfeld, « La quête de la parole dans Les Destinées », in *Relire Les Destinées d'Alfred de Vigny*, op. cit., p. 139.

⁵¹⁹ J. Clémenceau Le Clerc, *L'inspiration biblique dans les Œuvres poétiques d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 171.

⁵²⁰ P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 270.

⁵²¹ « La Bouteille à la Mer », op.cit., v. 176, p. 159.

⁵²² G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 342.

⁵²³ Voir chapitre 2, p. 135 sqq.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁵²⁵ « La Bouteille à la Mer », op.cit., v. 26-28, p. 154.

Qu'il marque un nouvel astre et le confie au sort ;
Que Dieu peut bien permettre à des eaux insensées
De perdre des vaisseaux, mais non pas des pensées,
Et qu'avec un flacon il a vaincu la Mort.⁵²⁶

La distinction du vers 104 suggère que le Dieu à l'origine du naufrage n'a pas de pouvoir sur les idées et leur devenir, ce qui justifie la redéfinition du vers 176 et empêche de croire que le poète ne célèbre alors qu'un autre aspect de la même entité, comme y incite Fernande Bartfeld. Déjà ici, l'orgueil du découvreur ne permet pas de penser qu'il espère encore en la clémence de Dieu ; il semble plutôt en braver la puissance tout en ne s'en remettant plus qu'à la force indistincte du « sort ».

Il faut dire que l'avarie subie par le marin est de nature à ébranler une éventuelle confiance en Dieu. Elle participe en effet d'un sentiment d'ironie tragique quand le navigateur se remémore, aux vers 54-56⁵²⁷, la bénédiction de son bateau, désormais sur le point de sombrer : l'idée d'une protection divine semble alors dérisoire. L'expression « courants maudits »⁵²⁸, quand l'amertume est à son comble, suggère même une complicité divine dans la tempête mortelle. La façon dont la narration s'organise – faisant se suivre une résignation pieuse dans l'adversité, des souvenirs heureux désormais décevants, un moment de pessimisme et une sorte de défi à un Dieu qui n'est pas maître des pensées – justifie ainsi la fragilité de la foi religieuse du Capitaine. Le choix de certains termes par le narrateur va aussi dans le sens de l'incrédulité. En rapportant, en dépit de tout réalisme, que le

[...] vaisseau que le courant emporte
Tourne en un cercle étroit comme un vol de milan⁵²⁹,

le poète livre une « image de détresse »⁵³⁰ qui peut évoquer une force hostile, comme le confirmera le poème des « Destinées » dans lequel se retrouvent un « cercle fatal » et un « vol de vautours »⁵³¹. En évoquant dans la strophe XVII comment « l'été » peut « change[r] [l]es destinées »⁵³² de la Bouteille, le conteur suggère également l'importance des forces de la nature, à tel point qu'il ne semble plus besoin d'invoquer une volonté divine. Rétrospectivement, les personnifications (aux vers 61 et 62) du « soleil souriant » et de « l'air ému » confortent cette hypothèse, dont François Germain fait même une affirmation :

au Mont des Oliviers, [la divinité] n'est plus qu'une vaste absence, un mutisme, une insensibilité semblable à celle de la matière. C'est la Nature, d'ailleurs, qui assume le rôle du divin dans *La Maison du Berger* [...] et c'est la matière qui écrase le Marin de *La Bouteille à la Mer*.⁵³³

Ce serait assurément trop dire à partir des seuls vers 61 et 62, qui transcrivent les souvenirs qu'a le capitaine du baptême de son navire, mais il faut reconnaître que ceux-ci prennent un

⁵²⁶ *Ibid.*, v. 102-105, p. 156.

⁵²⁷ « D'un regard, le marin en soi-même rappelle
Quel jour il assembla l'équipage autour d'elle,
Pour porter un grand Toste au pavillon béni. » (*ibid.*, v. 54-56), p. 155.

⁵²⁸ *Ibid.*, v. 86, p. 156.

⁵²⁹ *Ibid.*, v. 48-49, p. 155.

⁵³⁰ A. Jarry, note 2, p. 1115.

⁵³¹ « Les Destinées », *op.cit.*, v. 11 et 16, p. 115.

⁵³² « La Bouteille à la Mer », *op.cit.*, v. 117, p. 157.

⁵³³ F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 457.

autre sens au regard de l'ensemble du poème. Il est également important de noter que le texte ne se limite pas à épouser le point de vue du marin. C'est certes un modèle de courage stoïque et de confiance dans le progrès mais cela n'empêche pas quelque distance. Le poète semble en effet mettre en doute ce qu'il reste au personnage de foi religieuse. C'est en particulier ce qui ressort de quelques effets d'écho assimilables à une rectification du point de vue du navigateur. Il est par exemple intéressant de noter que les vers 174-175 ne citent pas sans la transformer légèrement l'exclamation du héros :

Dites en souriant comme ce Capitaine :
« Qu'il aborde, si c'est la volonté des Dieux ! »⁵³⁴

Au vers 42⁵³⁵, le marin écrivait le mot *Dieu* au singulier, de façon plus orthodoxe. Par cette modification aux allures désinvoltes, le poète peut suggérer que la nature de cette foi essentiellement fortifiante et peut-être superstitieuse importe peu. Le vers 176 semble répondre à cette imprécision en lui opposant avec fermeté la désignation du « vrai Dieu », comme pour suggérer la possibilité de dépasser le modèle du capitaine, dans une dynamique de progrès sans cesse renouvelée. De ce fait, le vers final

– Dieu la prendra du doigt pour la conduire au port

– ne constitue pas l'écho exact du souhait qui semble continuer à émaner du marin au vers 106 : « À présent, que Dieu lui soit en aide ! »⁵³⁶ Les deux phrases ne renvoient vraisemblablement pas au même Dieu : après la redéfinition vigoureuse du vers 176, on comprend logiquement que c'est le Dieu des idées – ne représentant peut-être rien d'autre que la force de ces mêmes idées, divinisées – qui assure le salut des œuvres humaines. Dans sa concision, la dénomination « Dieu » peut sembler ramener une ambiguïté mais il paraît plus probable qu'une nouvelle précision apparaisse inutile après l'ouverture fracassante de la strophe et que ce laconisme entérine la substitution d'une foi à une autre. Le poème semble ainsi s'achever sur des affirmations qui tranchent les incertitudes apparues dans le récit qui précède, si bien qu'il ne paraît pas aussi pertinent pour ce texte que pour d'autres de parler d'une ambiguïté impie⁵³⁷. Si l'on songe à la façon dont le discours du poète répond aux paroles et aux pensées de son héros, c'est plutôt d'un doute destructeur que l'on est tenté de parler : comme dans l'élan de la célébration optimiste des potentialités de l'esprit humain, Vigny délaisse ici un peu de sa prudence accoutumée pour mettre sérieusement à mal toute habitude de confiance en la Providence.

De même qu'une pluralité de voix au sein d'un même texte peut conduire à privilégier l'une d'elles, quelques variations dans la déclinaison d'un motif ne sont pas forcément source de nuance ou de complexité mais peuvent faire figure de contre-exemples confirmant une idée dominante. C'est le cas, dans les poèmes de Vigny, de ceux qui montrent une exception à la règle d'un cruel silence du Dieu chrétien. Ainsi dans « Éloa », l'évocation (à l'occasion de la descente de l'ange vers la terre) des « bienfaits nouveaux causés par sa présence » et d'un

⁵³⁴ « La Bouteille à la Mer », *op.cit.*, v. 174-175, p. 159.

⁵³⁵ *Ibid.*, v. 42, p. 154.

⁵³⁶ *Ibid.*, v. 182 et 106, p. 159 et 157.

⁵³⁷ Voir chapitre 4, p. 265 *sqq.*

« bonheur rare chez les mortels »⁵³⁸ laisse entrevoir tout le bonheur qu'il serait facile pour Dieu de procurer à l'homme, ce qui fait d'autant plus ressortir la dérélition habituelle des hommes. La fréquence de l'inertie divine dans deux recueils poétiques de Vigny rend également remarquable la sollicitude de l'entité éponyme de « La Dryade » :

Celle dont la présence enflamma ces bocages
Répondait aux pasteurs du sein des verts feuillages,
Et par des bruits secrets, mélodieux et sourds,
Donnait le prix du chant ou jugeait les amours.⁵³⁹

La nymphe se distingue aussi du Dieu chrétien par la façon dont elle favorise les amours humaines. Le fait que la sévérité immuable du divin soit démentie par une divinité païenne peut revêtir une dimension polémique. William Calin discerne le même genre de scandale dans « La Colère de Samson » où le Dagon, le dieu des impies Philistins, « gémit sourdement »⁵⁴⁰ face au héros supplicié, comme s'il était davantage sensible à la souffrance humaine que le Dieu d'Israël qui, en dépit des nombreux passages qui l'évoquent ou même l'interpellent, ne se manifeste pas. La provocation est ainsi encore plus nette que dans « La Dryade » dont l'intrigue ne se développe pas sur fond de rivalité religieuse et qui ne subvertit pas un récit biblique.

3. HÉSITATIONS

Certaines oppositions ne se laissent en revanche pas si facilement rattacher à une stratégie de démonstration ou de brouillage d'une thèse. Ainsi André Jarry relève au sein de « La Dryade » un « manichéisme naïf »⁵⁴¹ et il est vrai que bien des éléments justifient cette impression : le poème repose en grande partie sur le chant alterné de deux bergers qui expriment parallèlement deux sortes d'amour, l'un lascif, l'autre chaste ; deux images – d'un léopard fougueux et d'une hirondelle délicate – emblématisent cette différence, qu'annonce d'emblée le détail descriptif des « noires tresses » de Ménalque et des « blonds cheveux » de Bathylle⁵⁴². Mais on peut aussi considérer que le texte illustre la relativité des sentiments amoureux et de leur expression, que le poète semble dans les deux cas s'exercer à transcrire avec plaisir. Il faut toutefois reconnaître que le jugement final de la divinité, rendu sans grande surprise au profit de la pureté, vient rompre l'équilibre qu'il était possible de percevoir jusque là.

Comme souvent, la logique de *Cinq-Mars* est moins claire ; l'auteur semble tenté de marquer nettement la différence entre personnages positifs et négatifs tout en construisant des caractères d'autant plus intéressants qu'ils sont complexes. Ces deux tendances se manifestent

⁵³⁸ « Éloa », *op.cit.*, v. 276 et 289, p. 18.

⁵³⁹ « La Dryade », v. 9-12, *Poèmes antiques et modernes*, p. 52.

⁵⁴⁰ « La Colère de Samson », *op.cit.*, v. 116, p. 142. Voir W. Calin, *A muse for heroes*, *op. cit.*, p. 330 : « Le Tout-Puissant ne répond pas. À sa place nous entendons l'idole philistine Dagon, parodie ironique de la divinité » (nous traduisons).

⁵⁴¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 37.

⁵⁴² « La Dryade », *op.cit.*, v. 13, p. 52.

tour à tour au chapitre XXV, lors de la grande confrontation entre Henri et Joseph. Le héros glisse même de l'une à l'autre dans la prière que lui inspire la turpitude du capucin :

Grand Dieu ! répéta-t-il, si celui-ci et son maître sont des hommes, suis-je un homme aussi ? Contemple, contemple deux ambitions réunies, l'une égoïste et sanglante, l'autre dévouée et sans tache ; la leur soufflée par la haine, la nôtre inspirée par l'amour. Regarde, Seigneur, regarde, juge et pardonne. Pardonne, car nous fûmes bien criminels de marcher un seul jour dans la même voie à laquelle on ne donne qu'un nom sur la terre, quel que soit le but où elle conduise.⁵⁴³

Le manichéisme s'exprime d'abord avec force, non seulement dans les deux séries d'oppositions de la deuxième phrase mais aussi dans le mouvement de généralisation associant Joseph et son maître (alors même que le premier veut éliminer le second), à la manière de Cinq-Mars et de son ami, comme pour réduire les hommes à deux catégories facilement identifiables et caractérisables : les bons et les mauvais. La question initiale du locuteur va jusqu'à mettre en doute la possibilité de réunir les deux couples au sein de l'humanité, suggérant par là d'assimiler Richelieu et son acolyte à des monstres n'ayant rien en commun avec les deux héros. Pourtant, Cinq-Mars montre aussi qu'il a manifesté la même ambition que ses ennemis, si bien qu'il est possible de nier les distinctions qu'il propose. La demande de pardon présente cette compromission comme un égarement momentané mais il n'empêche que l'expression du contraste cède le pas à celle d'une tragique ressemblance. Toutefois, ce mouvement de repentir laisse vite la place à un nouveau sursaut d'indignation orgueilleuse qui en balaye toutes les nuances. Invitant Joseph à observer de Thou « endormi en priant », Cinq-Mars érige le tableau qu'offre son ami en symbole de la vertu à opposer à l'aviissement des parvenus : « Compare l'inquiétude de ton triomphe au calme de notre défaite, la bassesse de ton règne à la grandeur de notre captivité, et ta veille sanglante au sommeil du juste. »⁵⁴⁴ Cette nouvelle série d'antithèses, introduite par un impératif autoritaire et déroulée avec assurance sur un rythme ternaire, renverse l'échec politique en triomphe de la conscience, instaurant une hiérarchie éthique au sommet de laquelle peuvent revenir se placer les deux héros.

L'ambiguïté s'imisce aussi sans l'emporter dans « Le Trappiste » mais sans doute assez pour que ce poème de circonstance, contrairement à « Hélène », soit conservé parmi les *Poèmes antiques et modernes*. Plusieurs voix s'y font entendre. Tout d'abord, le poète soutient l'engagement légitimiste des Espagnols armés pour défendre leur roi. Il laisse cependant s'exprimer une subjectivité et même une émotion qui particularisent son discours et pourraient le laisser accuser de parti-pris. Ainsi, pour caractériser le mouvement contre-révolutionnaire espagnol, le narrateur renvoie à l'histoire de ce qui semble du coup son propre pays, la France, à travers une adresse complice à la Vendée « indocile »⁵⁴⁵. De même, la description du paysage ibérique est l'occasion d'une réminiscence pathétique :

Sur des rochers, non loin de ces antres sacrés,
Où Pélage appela les Goths désespérés,
D'où sort toujours la gloire, et qui gardent encore,

⁵⁴³ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 303.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 304.

⁵⁴⁵ « Le Trappiste », *op.cit.*, v. 41, p. 88. Voir chapitre 4, p. 223.

Hélas ! les os français mêlés à ceux du More,
Au-dessus de la nue, au-dessus des torrents,
Viennent de s'assembler les montagnards errants.⁵⁴⁶

Outre la mort des Français et l'abandon de leurs dépouilles sans sépulture dans une terre étrangère, c'est le mélange de leurs restes à ceux d'un ennemi étranger, d'une autre religion (l'islam), qui semble justifier l'exclamation du poète, interprétable comme un refus de toute confusion idéologique. On peut aussi trouver partisane la présentation du héros éponyme qui donne ensuite lieu à un éloge très appuyé, pour ne pas dire exagéré :

Le Trappiste est son nom : ce terrible inconnu,
Sorti jadis du monde, au monde est revenu⁵⁴⁷.

Auréolant le personnage de mystère à travers des antépositions aux accents solennels, le poète présente presque sa sortie du cloître comme une résurrection, ce qu'explique ensuite une analogie quasiment dépourvue de prudence :

Tel un mort, évoqué par de magiques voix,
Envoyé du sépulcre, apparaît pour les Rois,
Marche, prédit, menace, et retourne à sa tombe,
Dont la pierre éternelle en gémissant retombe.⁵⁴⁸

L'emploi d'un terme comparatif ne maintient qu'une distance minimale entre le monde réel et un univers merveilleux dans lequel le poète semble vouloir nous plonger, transfigurant presque son héros en figure surnaturelle. La présentation du Trappiste surprend aussi par quelques formules paradoxales qui peuvent faire apparaître le point de vue du personnage comme bien singulier :

Soit que la main de Dieu le couvre ou se retire,
Le condamne à la gloire ou l'élève au martyre,
S'il vit, il reviendra sans plainte et sans orgueil,
D'un bras sanglant encore achever son cercueil,
Et reprendre, courbé, l'agriculture austère
Dont il s'est trop longtemps reposé dans la guerre.⁵⁴⁹

Si l'on peut concevoir que dans une perspective chrétienne la « gloire » ne soit pas recherchée et que la souffrance apparaisse comme une épreuve désirable, il reste étonnant – et excessif – que la guerre constitue un loisir délassant. Ces étrangetés peuvent néanmoins s'expliquer par la vocation religieuse du personnage mais elles rendent son point de vue difficilement généralisable.

Tous les discours qui tendent à idéaliser l'engagement du héros semblent du reste battus en brèche par l'irruption d'un soldat témoin du revirement de Ferdinand. Une rupture est alors clairement perceptible :

Mais des soupirs, des bruits s'élèvent ; un grand cri
L'interrompt ; il s'étonne, et, lui-même attendri,
Voit un jeune inconnu, dont la tête est sanglante,
Traînant jusqu'à l'autel sa marche faible et lente,
Montrant un fer brisé qui soutenait sa main,

⁵⁴⁶ « Le Trappiste », *op.cit.*, v. 47-52, p. 88.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, v. 75-76, p. 89.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, v. 91-94.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, v. 85-90.

Qui défendit sa fuite et fraya son chemin.⁵⁵⁰

Très vite, le nouvel arrivant remet en cause les préparatifs de ses camarades :

Pour qui donc cet autel au milieu des ténèbres ?
N'y chantez pas, ou bien dites des chants funèbres.⁵⁵¹

La question marque que le service du roi ne va plus de soi ; la négation et la proposition de correction suggèrent qu'un revirement des troupes se justifierait. Le récit que vient faire le soldat de la trahison du roi semble aussi de nature à ébranler les convictions des loyalistes :

J'apporte sur vos monts de sanglantes nouvelles.
– Quoi ! le Roi n'est-il plus ? disaient les voix fidèles.
– Pleurez ! – Il est donc mort ? – Pleurez, il est vivant !⁵⁵²

La divergence des points de vue montre que l'expérience douloureuse vécue par le messager a changé le sien et laisse attendre un retournement de toute la troupe. De plus, les propos de l'émissaire multiplient ensuite les *mais* adversatifs pour mettre en évidence le bouleversement que constitue la défection du roi. C'est d'abord l'abandon royal qui est relaté :

Quand le Balcon Royal à nos yeux vint s'offrir,
Nous l'avons salué, car nous venions mourir.
Mais comme à notre voix il n'y paraît personne⁵⁵³...

La surprise s'accroît quand le roi laisse tuer ses défenseurs :

Accusant nos retards, nous répandions des larmes.
Mais un bruit les arrête [...]⁵⁵⁴

C'est déjà ce qu'annonçaient les vers 151-152 :

Partant avec le jour, qui se levait sur nous
Brillant, mais dont le soir n'est pas venu pour tous⁵⁵⁵.

Malgré le caractère inconcevable d'une telle trahison, les yeux des soldats finissent par se dessiller ; leur appréhension de la situation change enfin :

Nous combattions toujours, mais nous ne pleurions plus.⁵⁵⁶

Néanmoins, après ce récit qui ne cesse de mettre en évidence une légitime déception, le Trappiste réaffirme son engagement loyaliste et lui donne même un fondement plus solide en n'en faisant plus le service d'une personne mais celui d'un principe – la monarchie de droit divin – et en célébrant la grandeur du sacrifice, du « martyr volontaire »⁵⁵⁷.

On pourrait assimiler cette succession de points de vue divergents à un effet de polyphonie. Toutefois, il faut considérer que le personnage éponyme a été érigé en arbitre par le soldat malheureux, qui lui a demandé : « Jugez-nous et parlez... »⁵⁵⁸ De plus, le soutien du poète ne cesse pas après le récit de la trahison royale : le narrateur continue à glorifier le

⁵⁵⁰ *Ibid.*, v. 107-112.

⁵⁵¹ *Ibid.*, v. 117-118, p. 90.

⁵⁵² *Ibid.*, v. 121-123.

⁵⁵³ *Ibid.*, v. 155-157, p. 91.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, v. 162-163.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, v. 151-152, p. 90.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, v. 172, p. 91.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, v. 202, p. 92.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, v. 145, p. 90.

« moine héroïque »⁵⁵⁹. Enfin, le discours du Trappiste est reçu par tous ses compagnons comme une vérité sacrée :

AMEN, dit l'assemblée en tombant à genoux.⁵⁶⁰

Cette unanimité referme le poème sur un fort effet d'évidence. Les différents mouvements du texte n'entrent donc pas tant dans un rapport d'opposition que dans une dynamique dialectique : d'abord valorisé, l'engagement au service du roi se trouve ensuite mis à mal pour finalement être justifié plus fermement qu'auparavant. C'est donc le point de vue du Trappiste qui l'emporte, quoique d'une exigence exceptionnelle.

Il reste que le lecteur qui connaît bien Vigny peut rester surpris par cette défense inconditionnelle de la monarchie de droit divin, qui ne tranche pas forcément avec les convictions politiques de l'auteur et son goût du dévouement, mais davantage avec son refus de l'engagement et son aversion des dogmes rigides, en particulier dans un recueil comme les *Poèmes antiques et modernes* où l'hétérodoxie est aussi fréquente que polémique. Au sein du « Trappiste », il semble d'ailleurs possible de retrouver quelques germes de critique religieuse. Le vers 99, qui présente l'autorité du héros, fournit un premier exemple :

Dieu l'inspire et l'envoie, il le dit : c'est assez⁵⁶¹.

L'absence de discussion peut faire ressortir, plus que leur foi, la crédulité des fidèles, d'autant que le vers 144, en évoquant « les saintes morts que préfèrent les Cieux », fait écho à la cruauté de Dieu, largement illustrée par les premiers poèmes du recueil. Une allégation du Trappiste est également intéressante :

Dieu seul est juste, enfants ; sans lui tout est mensonge⁵⁶².

L'apostrophe « enfants » autorise à penser qu'une certaine candeur est nécessaire pour adhérer à cette profession de foi. Ces impressions ne semblent pas injustifiées, surtout dans le cadre des *Poèmes antiques et modernes*, mais « Le Trappiste » les autorise sans les encourager.

C) ÉQUILIBRAGES

L'alliance constante de procédés renforçant ou nuancant l'argumentation, la confusion fréquente de leurs fonctions et la difficulté de caractériser le fonctionnement de certains textes dévoilent en définitive une dynamique d'équilibre, particulièrement sensible dans les œuvres où le pathétique est tempéré de froideur, d'humour ou de pudeur, ou encore désamorcé par des effets d'annonce, sans s'effacer totalement : si Vigny juge quelque distance nécessaire, il n'incite pas à bannir toute émotion.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, v. 182, p. 91.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, v. 228, p. 93.

⁵⁶¹ *Ibid.*, v. 99, p. 89.

⁵⁶² *Ibid.*, v. 221, p. 92.

1. L'ÉCOLE DE LA JUSTE DISTANCE

Ce n'est pas seulement de velléités d'engagement politique dont Stello doit être guéri dans le roman qui porte son nom, mais d'une sensibilité malade, présentée dans les chapitres d'introduction où il est question de « souffrance chagrine » et de « tristesse impérissable » tandis que l'entreprise de lui faire perdre ses ambitions consiste pour le poète à « comprimer [un] beau mouvement de [s]on cœur »⁵⁶³. Outre l'analyse politique que l'on connaît, c'est donc une juste distance face aux souffrances de la vie qu'enseigne l'œuvre. Vigny explique ainsi que « l'originalité de *Stello* tient au mélange d'ironie et de sensibilité du Docteur noir dans ses récits », tout en s'affligeant que cette duplicité de l'ouvrage soit largement négligée : « Aucun des critiques ne s'est avisé de voir que *Stello* veut dire à la fois : je conduis et j'arrête ; mouvement et ordre réguliers. »⁵⁶⁴ Le constat s'applique à la plupart des commentateurs de l'ouvrage, qui s'en tiennent souvent à la discussion des thèses mises au premier plan par l'auteur lui-même, mais certains soulignent tout de même, comme Micheline Besnard, que le Docteur noir est « à la fois agent de dramatisation et de dédramatisation »⁵⁶⁵.

Le conteur manifeste en effet une « impassibilité effrayante » quand il évoque le « poète mourant »⁵⁶⁶ dont il va d'abord raconter l'histoire. Hormis dans le récit de l'agonie proprement dite, où le docteur parle d'un « pauvre malade »⁵⁶⁷, Gilbert semble susciter peu d'empathie. Le chapitre VIII transcrit sa « demi-folie » sans guère de commentaires mais au chapitre X le docteur rapporte sans ménagement qu'il se croyait « débarrassé de ce fou »⁵⁶⁸. L'alternance des scènes consacrées au poète et de celles situées à Trianon accentue de plus cette impression de détachement en empêchant le lecteur d'accorder une attention suivie au sort du poète. On se souvient qu'elle crée aussi un contraste révoltant entre la légèreté égoïste qui règne à Trianon et la misère dans laquelle meurt Gilbert⁵⁶⁹ et ce deuxième effet, loin de contredire le premier, s'en nourrit : l'indignation du lecteur est d'autant plus forte que la construction de la nouvelle et le ton du narrateur semblent s'accorder à l'indifférence du roi. Ce mécanisme qui consiste à « raconter froidement des faits scandaleux pour provoquer l'indignation du malade »⁵⁷⁰, selon l'analyse perspicace de Fernande Bartfeld, se trouve du reste explicité au chapitre XIII, qui conclut le premier volet de l'ouvrage : « Et plus le froid conteur était inaccessible aux émotions de son récit, plus Stello était pénétré jusqu'à la moelle des os. »⁵⁷¹

C'est en revanche pour tempérer un apitoiement excessif qu'une distance est également

⁵⁶³ *Stello*, chapitre I, p. 497 et 498 ; chapitre III, p. 502.

⁵⁶⁴ « Documents sur *Stello* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 680 (fragments 19, 16 juillet 1836 et 1834).

⁵⁶⁵ M. Besnard, « La comédie des langages [...] », *op.cit.*, p. 356.

⁵⁶⁶ *Stello*, chapitre VII, p. 509.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, chapitre XI, p. 521.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, chapitre X.

⁵⁶⁹ Voir notre chapitre 3, p. 168 *sqq.*

⁵⁷⁰ F. Bartfeld, « Le lecteur de *Stello* comme malade ou bourreau », *Romantisme* n° 23, 1979, p. 57.

⁵⁷¹ *Stello*, chapitre XII, p. 524.

ménagée dans le récit consacré à Chatterton. Le chapitre XV suggère cet impératif d'équilibre quand, avant de traduire la lettre du poète à Kitty Bell, le « Docteur-Noir, plus noir que jamais, » indique à Stello :

Je ferai de mon mieux pour que l'émotion ne se perde pas en route [...] et si vous sentez l'émotion en trop grand péril, vous crierez, ou vous sonnerez, ou vous frapperez du pied pour m'avertir.⁵⁷²

Alors que le conteur affiche son intention de toucher son auditeur, les réactions qu'il préconise pour signaler que ce but ne serait pas atteint sont tellement ridicules qu'elles suggèrent plutôt qu'il faut savoir renoncer à être ému par un récit ; on songe alors qu'une réception réfléchie, tâchant de tirer les leçons de ce qui est raconté, s'avèrerait moins vaine que la recherche inconditionnelle de sensations fortes. Stello n'intervient pas de façon si grossière mais il lui arrive assez souvent d'interrompre la narration de son ami, non seulement pour en critiquer la forme mais aussi pour exprimer l'émotion qu'il ressent. C'est le cas au chapitre XVI, quand le docteur rapporte le désarroi de Kitty Bell face à la lettre de Chatterton :

« Kitty Bell reprit la lettre, tourna languissamment sa tête vers la rue, la secoua deux fois et me dit :

« "*He is gone !*" »

– Assez ! assez ! La pauvre petite ! s'écria Stello. Oh ! assez ! N'ajoutez rien à cela. Je la vois tout entière dans ce seul mot : *Il est parti !* Ah ! silencieuse Anglaise, c'est bien tout ce que vous avez dû dire ! Oui, je vous entends ; vous lui aviez donné asile, vous ne lui faisiez jamais sentir qu'il était chez vous ; vous lisiez respectueusement ses vers, et vous ne vous permettiez jamais un compliment audacieux [...]. Et *il est parti !* Pauvre Kitty ! L'ingrat, *he is gone !*⁵⁷³

C'est une réaction d'empathie qu'exprime ici Stello de façon vibrante, en multipliant notamment les exclamations. Mais sa réplique acquiert aussi une dimension comique du fait qu'elle constitue une énième interruption du récit du Docteur noir, qui semble ne plus pouvoir avancer. Un équilibre se fait ainsi, entre l'émotion débordante de l'auditeur et le mécanisme d'entrave à la narration qu'elle vient alimenter. Il n'est pas rare, dans cette deuxième nouvelle, qu'une dimension grotesque guette de la sorte les manifestations sentimentales les plus exacerbées. On est ainsi porté à sourire quand le docteur exprime sa tendresse pour Kitty à travers cette image : « je me sentais pour elle l'amour qu'avait pour Phèdre sa nourrice, son excellente nourrice, dont le sein frémissait des passions dévorantes de la fille qu'elle avait allaitée »⁵⁷⁴. Si le rapprochement du médecin avec une figure compatissante, quasi parentale, se conçoit aisément, il semble bien moins convaincant de l'assimiler à un personnage féminin, qui plus est en insistant sur un sein nourricier dont l'homme est bien entendu dépourvu ! L'expression du sentiment semble ainsi basculer dans une parodie de situation tragique. De semblables incongruités minent aussi les images utilisées à la page suivante pour décrire Chatterton agonisant :

Il était devant sa porte ; je l'appuyai contre cette porte, et je le retins ainsi debout, comme on soutiendrait une momie dans sa boîte. – Vous eussiez été épouvanté de cette figure. – La

⁵⁷² *Ibid.*, chapitre XV, p. 530.

⁵⁷³ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 536.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 549.

douce expression du sommeil était paisiblement étendue sur ses traits ; mais c'était l'expression d'un sommeil de mille ans, d'un sommeil sans rêve, où le cœur ne bat plus, d'un sommeil imposé par l'excès du mal. [...]

Il me fit signe de l'éloigner, et s'endormit debout sur mon épaule, comme un homme pris de vin.

Je me penchai, sans le quitter, au bord de l'escalier. J'étais saisi d'un effroi qui me faisait dresser les cheveux sur la tête. J'avais l'air d'un assassin.⁵⁷⁵

Si la description des symptômes de la mort peut glacer le lecteur, il n'en va pas de même des comparaisons triviales et cocasses avec une momie et un individu ivre, qui tendent davantage à réifier le jeune homme de façon comique, en plaquant une nouvelle fois – pour paraphraser l'analyse célèbre de Bergson – du mécanique sur du vivant⁵⁷⁶. Il est également possible que la description hyperbolique de l'effroi du médecin induise quelque distance supplémentaire vis-à-vis de la scène, décidément fort stylisée. Le narrateur principal contribue aussi à casser l'émotion que suscite l'histoire du poète anglais au moment même où il en évoque la force, quand il décrit l'état du conteur et de son auditeur à la fin du chapitre : « Tous deux restèrent en face l'un de l'autre pendant trois heures quarante-quatre minutes, tristes et silencieux comme Job et ses amis. »⁵⁷⁷ Deux logiques semblent ici s'opposer : l'évocation hyperbolique d'un long abattement des protagonistes, portée par un rapprochement avec une figure biblique « exemplaire de la détresse humaine »⁵⁷⁸, et la notation temporelle, d'une précision quasi scientifique, qui fait sentir l'exagération de la description en amenant à la considérer avec objectivité et non plus dans l'entraînement de l'émotion. L'impression de sidération qui ressort de cette phrase se trouve de plus démentie par le bref échange qui clôt le chapitre :

Après quoi Stello s'écria comme en continuant :

« Mais que lui offrait donc M. Beckford dans son petit billet ?

– Ah ! à propos, dit le Docteur Noir, comme en s'éveillant en sursaut...

« C'était une place de premier valet de chambre chez lui. »⁵⁷⁹

C'est simplement le sommeil qui semble avoir immobilisé le conteur. Surtout, ce dernier rapporte avec nonchalance le contenu de la proposition du maire, ce qui tend à atténuer l'indignation que pourrait provoquer cette révélation tardive, complétant le récit macabre par une précision scandaleuse. Ce qui paraît constituer un dernier effet de dramatisation de nature à créer un saisissement de l'auditeur et du lecteur est donc présenté avec détachement, dans un nouvel effet d'équilibre. Le titre du chapitre suivant suggère aussi la nécessité de tenir les émotions tragiques à distance : l'expression « tristesse et pitié » semble renvoyer aux émotions tragiques évoquées dans la *Poétique* d'Aristote à la différence près que l'idée de frayeur⁵⁸⁰ s'atténue en tristesse, à la manière de ce que propose Racine dans la préface de *Bérénice* en 1670⁵⁸¹. De plus, la violence avec laquelle Stello réagit dans ce chapitre au récit

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 550.

⁵⁷⁶ Henri Bergson, *Le Rire* [1940], Paris, PUF, « Quadrige », 1985, p. 29.

⁵⁷⁷ *Stello*, chapitre XVIII, p. 552.

⁵⁷⁸ D. Fouilloux, A. Langlois, A. Le Moigné, F. Spiess, M. Thibault, R. Trébuchon, *Dictionnaire culturel de la Bible*, *op.cit.*, article « Job ».

⁵⁷⁹ *Stello*, chapitre XVIII, p. 553.

⁵⁸⁰ Aristote, *Poétique*, *op.cit.*, chapitre 6, p. 53.

⁵⁸¹ J. Racine, préface de *Bérénice* [1670], éd. Anne Delbée et G. Forestier, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1987 : « Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une tragédie ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. » (p. 17).

qui précède montre bien la nécessité d'une épuration de ces émotions par la distance, ainsi que le préconise toujours Aristote, suivi par les dramaturges classiques qui placent l'action de leurs tragédies dans un passé ou un Orient lointains⁵⁸². Avant même que le poète ne laisse éclater sa haine de « l'ordre social », la description de son attitude semble rappeler comment le ridicule guette les réactions trop expansives, ce qui invite à préférer les gestes de maîtrise : « Il avait passé sa main droite sous ses habits, comme pour contenir ou pour déchirer son cœur. »⁵⁸³

Ces multiples exemples de distance souvent souriante contredisent l'affirmation hâtive d'Anatole France, dans une étude consacrée à Vigny : « Le rire est absent de ses écrits autant que de ses lèvres »⁵⁸⁴ ; Remy de Gourmont hasarde une extrapolation tout aussi infondée quand il décrète : « Alfred de Vigny est l'homme qui n'a jamais ri. »⁵⁸⁵ Émile Montégut perçoit en revanche l'humour de *Stello* mais « n'apprécie pas [que l'ouvrage soit] plus amusant qu'émouvant », comme le rapporte Pierre Flottes qui commente : « sans doute n'a-t-il pas atteint le troisième épisode »⁵⁸⁶, comme si ce dernier devait racheter une extravagance regrettable dans les deux premières histoires. Paul Viallaneix montre qu'à l'époque de la parution de *Stello*, la *Revue de Paris* n'a pas davantage apprécié l'équilibre qui s'y opère entre distance volontiers humoristique et émotion,

censur[ant], mal à propos, « les réflexions et les digressions d'un ou deux personnages factices dont l'originalité d'emprunt s'amuse à distraire l'attention du lecteur, à peu près comme le paillasse, le clown ou le *gracioso* des anciennes parades ».⁵⁸⁷

François Germain se montre plus sensible à l'intérêt de ces notes comiques quand il écrit : « C'est une amertume encore saignante que *Stello* veut exorciser par l'humour. »⁵⁸⁸ En effet, loin d'être accessoires, les facéties de l'œuvre donnent l'exemple des ressources qu'offrent l'esprit et la littérature pour apprivoiser les souffrances de la condition du poète et, plus largement, de l'existence humaine.

L'humour n'est pas absent de la troisième nouvelle, consacrée à André Chénier, mais la noirceur de l'époque et des faits décrits le tempère fortement. Seul un « rire désespéré »⁵⁸⁹ – selon l'expression que *Stello* lui-même applique au Docteur noir – reste en effet possible face aux excès délirants des terroristes et à la mise à mort concrète d'un poète par le pouvoir en place, quand dans les deux récits précédents Gilbert et Chatterton n'étaient encore victimes que d'abandon et de mépris. Les prisonniers qui jouent leur future exécution à la maison Lazare donnent un exemple d'humour noir qui désamorce partiellement le tragique de leur situation en leur conservant une forme de maîtrise de leur sort et de grandeur dans l'adversité. Le docteur en fournit également un échantillon en disant que « [d]e tous ceux qui avaient écrit

⁵⁸² Voir J. Racine, préface de *Bajazet* [1676], in *Théâtre complet* II, *op.cit.*, p. 60.

⁵⁸³ *Stello*, chapitre XIX, p. 556 et 553.

⁵⁸⁴ Anatole France, *Alfred de Vigny. Étude*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1868, p. 143.

⁵⁸⁵ R. de Gourmont, *Promenades littéraires*, *op.cit.*, p. 71.

⁵⁸⁶ É. Montégut, « Le Journal d'un poète », *op.cit.*, cité par P. Flottes, *Vigny et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, « Tels qu'en eux-mêmes », 1970 p. 74.

⁵⁸⁷ P. Viallaneix, édition des *Œuvres complètes* de Vigny, *op.cit.*, p. 287 ; citant *La Revue de Paris*, Paris, 1832, « album », p. 129.

⁵⁸⁸ F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*, *op.cit.*, p. XXXIII.

⁵⁸⁹ *Stello*, chapitre XXXIX, p. 657.

[sur la chaise de la cellule de madame de Saint-Aignan], pas un n'avait en ce moment sa tête sur ses épaules »⁵⁹⁰, laissant penser à une possible équivoque entre le sens propre de la remarque et le sens figuré de l'expression *avoir la tête sur les épaules*.

Mais de façon générale, le docteur ne prend pas ses distances avec les événements, dans cette troisième nouvelle, de la même façon que dans les récits précédents. Il rapporte ainsi sans froideur ni plaisanteries comment il assista à l'exécution de Chénier, ne pouvant se détacher d'une telle scène, et transcrit les sentiments qu'il éprouva alors de façon à les laisser partager au lecteur. La sollicitude qu'il marque ainsi pour le poète n'empêche cependant pas toute réflexion. C'est ce que montre, d'après René Bourgeois, l'alternance qui structure le chapitre XXXV : observant la place de la Révolution depuis le premier étage de sa maison qu'il ne peut quitter, le protagoniste passe d'une vue globale, qui lui permet une appréhension réfléchie de l'épisode, à une vue rapprochée, grâce à une longue vue qui favorise une « plus grande participation de la sensibilité »⁵⁹¹. Il faut de plus considérer que l'adoption du point de vue du Docteur noir empêche une empathie trop directe – peut-être insupportable – avec le condamné lui-même. Quand le docteur regarde « André [...] regardant le soleil couchant », René Bourgeois analyse ainsi le dispositif à l'œuvre : « Le spectateur regarde l'homme qui regarde, et par ce jeu de miroirs, il aperçoit ce qui est au-delà du spectacle et s'en détache »⁵⁹². Mais c'est aussi une distance pudique que révèle l'attitude du docteur qui, contrairement à la foule restée sur place, ne supporte pas de voir l'instant précis de la mort des condamnés :

Je voyais aussi un jour blanc, entre le bras et le billot, et quand une ombre comblait cet intervalle, je fermais les yeux. Un grand cri des spectateurs m'avertissait de les rouvrir.⁵⁹³

On constate que la longue vue permet également une évocation biaisée, presque stylisée, de l'action de la guillotine, représentant les différents éléments de la scène au moyen de métonymies (le bras et le billot pour l'engin de mort ; l'ombre pour les victimes) comme pour ne pas en retranscrire l'horreur de façon trop brutale ou spectaculaire ; la mention des cris du peuple parisien, apparemment sidéré par cette violence, permet *a contrario* de comprendre ce choix. La sobriété reste de mise quand vient le tour de Chénier :

Après le trente-troisième cri, je vis l'habit gris tout debout. Cette fois je résolus d'honorer le courage de son génie en ayant le courage de voir toute sa mort : je me levai.

La tête roula, et ce qu'il avait là s'enfuit avec le sang.⁵⁹⁴

C'est à nouveau une métonymie qui désigne le personnage par le biais de son vêtement, tandis que l'action du couperet fait l'objet d'une ellipse qui peut aussi traduire, d'ailleurs, la rapidité aveugle du châtement. Le narrateur ne souligne pas davantage la signification que peut revêtir le chiffre trente-trois, dont Alphonse Bouvet indique en note qu'il évoque « la mort et la résurrection du Christ »⁵⁹⁵, mort à trente-trois ans. Là encore, la retenue reste de mise et semble ainsi traduire une authentique émotion du conteur, comme incapable de transfigurer la mort du poète de façon sensationnelle. Remarquons tout de même que le personnage, s'il

⁵⁹⁰ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 584.

⁵⁹¹ René Bourgeois, *L'Ironie romantique : spectacle et jeu, de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 53.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 54. Voir *Stello*, chapitre XXXV, p. 635.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 636.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 637.

⁵⁹⁵ A. Bouvet, note 2 à la page 636, p. 1531.

n'insiste pas sur les éléments marquants de la scène, ne détourne cette fois pas son regard de la guillotine à l'instant fatal et s'en explique en invoquant une volonté d'hommage ; il révèle ainsi comment des impératifs éthiques règlent la distance qu'il adopte face aux événements. C'est dans cette même perspective qu'il faut sans doute comprendre comment le personnage refuse ensuite des spectacles pathétiques. Au chapitre suivant, il se contente d'imaginer une scène cruelle qu'il refuse de mettre en œuvre quand il apprend que Joseph Chénier dort, plein de confiance, sans soupçonner l'exécution de son frère :

L'éveiller pour lui dire : « Ton frère est mort ; tu arriveras trop tard. Tu crieras : "Mon frère !" et l'on ne te répondra pas ; tu diras : "Je voulais le sauver" – et l'on ne te croira jamais, ni pendant ta vie ni après ta mort ! et tous les jours on t'écrira : "Caïn, qu'as-tu fait de ton frère ?" »

L'éveiller pour lui dire cela ? – Oh ! non !

« Qu'il prenne des forces, dis-je, il en aura besoin demain. »⁵⁹⁶

Le docteur manifeste ainsi la bonté que peuvent recouvrir ses dehors souvent froids, brusques ou moqueurs. Les choses ne sont guère différentes quand le conteur rapporte la chute des terroristes sur le mode du résumé, après avoir refusé d'en être le témoin :

La Convention assiégée fit une sortie et vint des Tuileries assiéger la Commune à l'Hôtel de Ville. Je ne la suivis pas ; je ne doutais pas de sa victoire. Je ne vis pas Robespierre se casser le menton au lieu de la cervelle et recevoir l'injure comme il eût reçu l'hommage, avec orgueil et en silence. Il avait attendu la soumission de Paris, au lieu d'envoyer et d'aller la conquérir comme la Convention. Il avait été lâche. Tout était dit pour lui. Je ne vis pas son frère se jeter sur les baïonnettes par le balcon de l'Hôtel de Ville, Lebas se casser la tête, et Saint-Just aller à la guillotine aussi calme qu'en y faisant conduire les autres, les bras croisés, les yeux et les pensées au ciel comme le grand inquisiteur de la Liberté.

Ils étaient vaincus, peu m'importait le reste.⁵⁹⁷

La répétition des formules négatives participe d'une sorte de prétérition énumérant les revers subis par des hommes exécrés du personnage, sous couvert de ne pas se complaire dans le malheur d'autrui. Mais ce parti-pris ne semble pas être qu'une façade : il permet au docteur de surpasser ses ennemis – en particulier Robespierre, que le chapitre XXXIV a montré se délectant d'un spectacle cruel – en conservant une attitude humaine et digne. Des critères éthiques gouvernent donc clairement les choix narratifs de cette troisième nouvelle, ce qui n'enlève par ailleurs rien aux vertus argumentatives et thérapeutiques de la distance habituelle du Docteur noir : en ne laissant pas l'émotion l'emporter, celle-ci favorise la réflexion et enseigne un détachement qui ne peut pas toujours être souriant mais qui ne cesse de manifester une hauteur noble. Marie-Catherine Huet-Brichard relève que tel est plus généralement le rôle de la structure à tiroirs du roman : « par cette superposition de plans qui tient à distance le cœur tragique de l'histoire, le lecteur apprend le nécessaire détachement. »⁵⁹⁸ L'impression d'André Breton ne manque donc pas de justesse, qui voit dans *Stello* « un sentiment tragique et distant de la vie »⁵⁹⁹. Ce sentiment s'accordant de plus au désengagement prôné par l'œuvre, on vérifie à nouveau qu'un même ensemble de procédés peut à la fois servir et mettre en cause les thèses défendues par l'auteur : ici, la mise à distance des émotions tempère donc le pathétique attaché au sort des poètes malheureux mais incite

⁵⁹⁶ *Stello*, chapitre XXXVI, p. 639.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 645.

⁵⁹⁸ M.-C. Huet-Brichard, « Le poète en exil [...] », *op.cit.*, p. 125.

⁵⁹⁹ André Breton, cité par M. Eigeldinger, *Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 182.

parallèlement à ne pas abdiquer une certaine hauteur face aux dysfonctionnements de la société.

La distance froide, humoristique ou pudique avec laquelle le Docteur noir raconte des histoires pathétiques s'intègre donc pleinement au projet de *Stello*, ce qui éclaire son omniprésence dans cet ouvrage. On s'explique en revanche aisément ne pas la retrouver dans les poèmes narratifs de Vigny, qui devant intéresser en peu de mots, plongent directement le lecteur dans l'action. Quant aux autres œuvres romanesques de l'auteur, chacune relève encore d'une autre démarche mais il arrive qu'on y retrouve certains mécanismes analysés dans *Stello*. Ainsi dans *Cinq-Mars*, l'auteur ne prend pas le parti de la distance mais il sait user du pathétique avec retenue pour le rendre plus profondément touchant. Au chapitre XXV, il imagine notamment que le héros, depuis la prison de Pierre-Encise, aperçoit sa famille, postée à la fenêtre d'une maison faisant face à la forteresse :

le jour entièrement venu lui fit voir dans l'éloignement des femmes qui agitaient des mouchoirs blancs : l'une d'elles, vêtue de noir, étendait ses bras vers la prison, se retirait de la fenêtre comme pour reprendre des forces, puis, soutenue par les autres, reparaisait et ouvrait les bras, ou posait la main sur son cœur.

Cinq-Mars reconnut sa mère et sa famille, et ses forces le quittèrent un moment. Il pencha la tête sur le sein de son ami, et pleura.⁶⁰⁰

Comme au chapitre XXXV de *Stello*, Vigny joue ici de la distance spatiale avec beaucoup de délicatesse. Il ne s'attarde pas sur les douleurs de la mère du jeune prisonnier, ne les fait pas même entendre, mais ce faisant, il les suggère de façon d'autant plus poignante : la description des gestes de la femme en noir donne à éprouver au lecteur l'impossibilité dans laquelle se trouvent les personnages de communiquer alors qu'ils s'observent de part et d'autre, à la différence de ce qui se passe lors de la mort de Chénier, où le poète ne se sait pas regardé par le Docteur noir. C'est donc surtout pour accroître l'émotion que l'écrivain semble ici renoncer à l'effusion. Une logique similaire se retrouve à la fin du chapitre où le romancier fait monter la tension. Alors que tous les amis de Cinq-Mars attendent que celui-ci mette son chapeau, signal convenu pour « tenter un coup de main » propre à le délivrer⁶⁰¹, le narrateur s'attarde à décrire la profondeur du silence qui règne alors, ce qui ne fait qu'exacerber l'impatience du lecteur : « on eût entendu les ailes du moucheron des fleuves, le souffle du moindre vent, le passage des grains de poussière qu'il soulève »⁶⁰². De même, le fait que ce calme ne soit finalement pas brisé constitue en réalité pour les partisans du héros une immense déception, presque un coup de théâtre, que Vigny rend encore plus sensibles en rapportant par le biais d'un dialogue à l'allure anodine le renoncement de Cinq-Mars à être sauvé :

« Que fait-il ? dit le chartreux ; a-t-il son chapeau sur la tête ?

– Il jette son chapeau à terre loin de lui », dit paisiblement l'arquebusier qu'il interrogeait.⁶⁰³

Faire livrer cette information cruciale par un personnage qui n'en comprend pas la portée est

⁶⁰⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 315.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 314.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 322.

⁶⁰³ *Ibid.*

susceptible de toucher d'autant plus le lecteur que celui-ci est pour sa part capable d'interpréter le geste du protagoniste : il ressent ainsi vivement, par contraste, la complicité qui le lie au camp du héros. Refermer le chapitre sur la réplique simple et tranquille du soldat abandonne donc le lecteur à un sentiment de frustration qui peut s'exacerber de ne pas se trouver commenté ni même formulé explicitement dans le texte. Comme dans l'histoire de Gilbert, la froideur semble propre à faire germer la révolte. Interrompre le chapitre au moment où Cinq-Mars signe son arrêt de mort définitif en laissant tomber son chapeau permet aussi de faire sentir, au chapitre suivant, le contraste saisissant entre l'exécution des héros et la fête luxueuse donnée à Paris par le ministre « [l]e jour même »⁶⁰⁴. Cette quasi simultanéité est rendue par l'insertion, dans ce chapitre consacré aux réjouissances, d'une lettre racontant les derniers instants des deux amis. La cérémonie organisée par Richelieu n'en paraît ainsi que plus indécente. L'intérêt du contraste ainsi créé ne se limite cependant pas à ce retentissement émotionnel : le dispositif permet aussi de replacer l'exécution des protagonistes dans son contexte politique. Le récit de leur mort *a posteriori* et non pas sur le vif apparaît comme l'occasion d'en tirer des leçons, ce que font Corneille et Milton. Mettre l'émotion à distance encourage donc dans ce cas la réflexion.

Dans *Servitude et grandeur militaires*, c'est souvent la pudeur et le respect qui, comme dans la troisième nouvelle de *Stello*, interdisent de cultiver le pathétique. Dans *Laurette*, cette réserve tient au caractère du commandant qui rapporte, après avoir raconté comment il proposa aux jeunes gens sous sa garde de s'établir avec eux à Cayenne une fois la traversée finie : « Je pris ma pipe et je me levai, parce que je commençais à me sentir les yeux un peu mouillés, et que ça ne me va pas, à moi. »⁶⁰⁵ De façon cohérente, le personnage n'entretient pas davantage l'émotion quand il rend compte de l'exécution à laquelle il dut procéder. Le narrateur explique comment on peut comprendre

cet air affecté d'insouciance que de longs services donnent infailliblement, parce qu'il faut montrer à ses inférieurs le mépris du danger, le mépris des hommes, le mépris de la vie, le mépris de la mort et le mépris de soi-même [:] tout cela cache, sous une dure enveloppe, presque toujours une sensibilité profonde.⁶⁰⁶

Le marin, qui du reste ne cache pas entièrement son émotion en racontant sa terrible histoire, apparaît ainsi comme un être d'autant plus touchant qu'il renferme des douleurs secrètes. En retraçant la mort du condamné à travers l'effet qu'elle eut sur la femme de ce dernier, il manifeste de plus son sens de la responsabilité :

Moi je comptais sur la nuit pour cacher l'affaire, et je ne pensais pas à la lumière des douze fusils faisant feu à la fois. Et, ma foi ! du canot elle vit son mari tomber à la mer, fusillé.

S'il y a un Dieu là-haut, il sait comment arriva ce que je vais vous dire ; moi je ne le sais pas, mais on l'a vu et entendu comme je vous vois et vous entends. Au moment du feu, elle porta la main à sa tête comme si une balle l'avait frappée au front, et s'assit dans le canot sans s'évanouir, sans crier, sans parler, et revint au brick quand on voulut et comme on voulut.⁶⁰⁷

Le soldat n'évoque pas l'horreur de la disparition du jeune homme ni même ses propres états

⁶⁰⁴ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 323.

⁶⁰⁵ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre V, p. 704.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 714-715.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 715.

d'âme ; il met en évidence le contrecoup de cet épisode sur une victime innocente, dont il se fit dès lors un devoir de prendre soin. Le choix de cet angle narratif témoigne donc d'une conscience scrupuleuse, qui empêche de s'étendre sur ses souffrances personnelles et place au premier plan le souci d'autrui et des conséquences de ses propres actes. À la fin de *La Canne de jonc*, il semble que ce soit pour respecter la dignité stoïque et la grandeur d'âme de Renaud que le narrateur ne transcrit pas non plus sa mort directement :

Ensuite il s'assoupit et dormit une demi-heure environ. Après ce temps, une femme vint à la porte timidement, et fit signe que le chirurgien était là ; je sortis sur la pointe du pied pour lui parler, et, comme j'entrais avec lui dans le petit jardin, m'étant arrêté auprès d'un puits pour l'interroger, nous entendîmes un grand cri. Nous courûmes et nous vîmes un drap sur la tête de cet honnête homme, qui n'était plus...⁶⁰⁸

En revanche, la mort de l'adjudant de *La Veillée de Vincennes*, déchiqueté par l'explosion de la poudrière, est tellement épouvantable que les soldats tentent d'y échapper par l'humour noir. Un officier dit en effet au narrateur arrêté dans la contemplation d'un pied jeté sur le sol : « "Voilà comme votre pied sera tout à l'heure," [...] en riant de tout son cœur. »⁶⁰⁹. Quant au narrateur, c'est en portant un regard esthétisant sur ce pied qui lui rappelle celui « de statues en étude dans les ateliers ; poli, veiné comme du marbre noir »⁶¹⁰ qu'il semble dépasser l'horreur de la scène, montrant ainsi la nécessité d'appivoiser la douleur par l'art.

2. ATTENTES DÉSAMORCÉES, ÉMOTIONS CANALISÉES

Le phénomène de la distanciation se retrouve bien sûr au théâtre : c'est même le nom de Bertolt Brecht qu'il évoque en premier lieu et la volonté de ce dernier d'éveiller l'activité intellectuelle du spectateur pour en faire un observateur étudiant le déroulement des faits plutôt que s'intéressant au dénouement⁶¹¹. On ne saurait bien sûr confondre l'œuvre de Vigny avec celle, véritablement avant-gardiste et militante, du dramaturge allemand du XX^e siècle mais il est intéressant que l'idéal vignyen d'un public actif se traduise notamment, au théâtre, par l'usage de la prolepse, grâce à laquelle « le spectateur, débarrassé des inquiétudes qui concernent le devenir des héros, a l'esprit libre pour juger le déroulement de l'action »⁶¹². C'est en particulier ce qui se passe dans *Quitte pour la peur*. Le simple fait que le titre de la pièce annonce quel proverbe va être illustré alors qu'il s'agit traditionnellement de le faire

⁶⁰⁸ *Ibid.*, III, chapitre IX, p. 819.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, II, chapitre XII, p. 757.

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ Voir Bertolt Brecht, *Le Théâtre épique [1927-1937], Écrits sur le théâtre*, éd. Jean-Marie Valentin (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 215-216.

⁶¹² M.-C. Hubert, *Les Grandes théories du théâtre, op.cit.*, p. 271 (à propos de la distanciation brechtienne). Un rapprochement entre la distanciation brechtienne et le drame romantique français – en particulier celui de Mérimée – est proposé par Florence Naugrette dans « La Distanciation dans le *Théâtre de Clara Gazul* », in Antonia Fonyi et Yves Reboul (dir.), *Mérimée, Littératures* n° 51, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 49-60.

deviner « place le plaisir du spectateur à un autre niveau que celui de la résolution d'une énigme, [l'auteur] le rendant complice du proverbe qu'il s'ingénie à représenter »⁶¹³ ; cette remarque de Sylvain Ledda à propos de la comédie *Il ne faut jurer de rien* de Musset s'applique aussi à celle de Vigny. De surcroît, d'autres éléments viennent annoncer que *Quitte pour la peur* ne s'achèvera pas de manière tragique. Évoquant l'éventualité d'une grossesse adultérine, la duchesse prévient ainsi dès la première scène : « je ne me tuerais pas, mais certes j'irais me jeter pour la vie dans un couvent. »⁶¹⁴ En rapportant à la scène 3 qu'une autre de ses patientes s'est tirée d'une affaire similaire, le docteur Tronchin suggère de plus que même la perspective d'une retraite religieuse est peu probable⁶¹⁵. Il ajoute, dans un bref monologue : « Le chagrin glissera sur elle, et d'ailleurs je vais lui chercher du secours »⁶¹⁶. Enfin à la scène 8, le duc confirme – quoique de façon voilée, pour conserver de l'intérêt à l'intrigue – qu'il n'exercera pas de violence physique sur son épouse : il évoque « une vengeance de bonne compagnie et [...] de bon goût »⁶¹⁷. Cette information dont la duchesse ne dispose pas confère au spectateur un autre point de vue que l'héroïne sur la situation ; elle le place dans une position supérieure, propice au détachement et à la réflexion sans pour autant interdire l'empathie, mais dont André Jarry se demande à juste titre si elle n'est pas propre à « atténuer la portée revendicative du rôle »⁶¹⁸ de la duchesse. Elle désamorce en tout cas rapidement les craintes cultivées dans les premières scènes. Le portrait que brosse Tronchin d'un duc « furieusement fantasque »⁶¹⁹ ne préfigure ainsi pas une colère incontrôlable mais la comédie loufoque que le mari décide de jouer, tout en avertissant que le personnage rend les prédictions hasardeuses. Le scénario d'un époux venant imposer une relation charnelle non désirée, envisagé à mots couverts à la fin de la scène 3⁶²⁰, ne se réalisera pas davantage.

Il n'empêche que la duchesse s'en inquiète encore à la scène 11, où le duc vient lui rendre visite dans sa chambre à une heure tardive, après qu'elle a déjà fait sa toilette pour se mettre au lit⁶²¹. La duchesse craint aussi que son époux « vien[ne la] faire mourir » et elle se trouve dans la plus grande angoisse avant que le duc n'ouvre la porte :

LA DUCHESSE, à genoux, se signant : Mon Dieu ! ayez pitié de moi !⁶²²

Un tel émoi n'ayant en fait pas de raison d'être, il ne contribue guère à dramatiser l'arrivée du protagoniste mais plutôt à dénoncer, comme souvent chez Vigny, un excès d'émotion. Le point de vue supérieur du spectateur le conduit même à rire de la peur grandiloquente de la duchesse, non pas par cruauté mais par sagesse et par sens de la mesure. La scène 10 illustre clairement ce comique paradoxal de la peur : à peine seule depuis une minute, la duchesse s'effraie à la simple vue du crucifix accroché au-dessus de son lit et appelle Rosette en

⁶¹³ S. Ledda, introduction à l'édition de Musset, *Il ne faut jurer de rien*, op.cit., p. 16.

⁶¹⁴ *Quitte pour la peur*, scène 1, p. 727.

⁶¹⁵ *Ibid.*, scène 3, p. 728.

⁶¹⁶ *Ibid.*, scène 4, p. 731.

⁶¹⁷ *Ibid.*, scène 8, p. 734.

⁶¹⁸ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 394.

⁶¹⁹ *Quitte pour la peur*, scène 3, p. 729.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 730.

⁶²¹ *Ibid.*, scène 11, p. 737.

⁶²² *Ibid.*, p. 737 et 738.

criant⁶²³ ; le caractère caricatural de cette scène extrêmement brève prête essentiellement à sourire. Il en va de même de l'emphase tragique dans laquelle verse volontiers la duchesse, capable de demander à sa dame de chambre de la tuer pour la sauver de la « fureur » ou de la « passion » de son époux⁶²⁴. Une réplique prononcée à la scène 9 autorise du reste à penser que la duchesse se complaît dans la douleur ; prenant son parti de n'avoir pas reçu de visite de son amant, elle déclare : « J'aime mieux ne pas l'avoir vu. J'ai bien mieux pleuré. »⁶²⁵ Dans cette scène, les approbations systématiques de Rosette achèvent d'ailleurs de mettre en évidence l'absence de retenue de la duchesse, qui ne fait pas l'effort d'une analyse lucide de sa situation mais se livre à un désespoir narcissique :

LA DUCHESSE : [...] Ah ! que je suis malheureuse, n'est-ce pas, Rosette ?

ROSETTE : Oh ! oui, madame.

LA DUCHESSE : Il n'y a pas de femme plus malheureuse que moi sur toute la terre.

ROSETTE : Oh ! non, madame.⁶²⁶

Si la première réponse de la servante se comprend, la seconde, exactement parallèle bien que n'ayant pas été sollicitée, paraît complètement aveugle après la déclaration hyperbolique de l'héroïne, dont elle ne fait que dénoncer l'excès de façon plaisante. André Jarry évoque donc à juste titre le « ton amusé qui se dégage du texte », et propose de façon intéressante de rapprocher le « dialoguiste » de la pièce du narrateur facétieux du premier chapitre de *Stello*⁶²⁷.

L'exagération n'est d'ailleurs pas la seule cause de transformation du tragique en comique dans *Quitte pour la peur*. Le duc joue pour sa part avec l'idée de tragédie à la scène 12, quand il découvre que sa femme possède *Zaire* de Voltaire. Dire que le « soudan Orosmane », qui tue sa fiancée par jalousie, est « le plus généreux des mortels » constitue alors une provocation évidente, de même que citer une réplique du personnage témoigne d'une volonté de subvertir, comme le fait Vigny lui-même, les situations tragiques pour les dépassionner⁶²⁸. Sans que le rire ne guette toujours le tragique, ce dernier se trouve fréquemment atténué. On s'en rend notamment compte quand on consulte les premières versions du texte. Ainsi à la scène 3, alors que la duchesse déclare au docteur : « Je ne puis supporter cette conversation. Les craintes terribles qu'elle fait naître en moi me révoltent et m'indignent », Vigny avait d'abord écrit « me tuent » à la place des deux verbes qui conservent un sens fort mais ne placent plus l'héroïne en position de victime⁶²⁹. Ce genre d'inflexion se retrouve dans le corps même du texte définitif, par exemple quand Tronchin quitte la duchesse en larmes après la révélation de sa grossesse en disant à Rosette : « Ce n'est rien, ce n'est rien qu'une petite attaque de nerfs [...]. – Sa maladie ne peut pas durer plus de huit mois. »⁶³⁰ Les négations minimisent clairement la gravité de la situation. On peut les interpréter comme un signe de sagesse et d'ouverture d'esprit, remettant en cause le désespoir de la duchesse tout comme les interdits de la société ; ce n'est pas ce que fait Rosette, qui

⁶²³ *Ibid.*, scène 10, p. 735.

⁶²⁴ *Ibid.*, scène 11, p. 737.

⁶²⁵ *Ibid.*, scène 9, p. 735.

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 391.

⁶²⁸ *Quitte pour la peur*, scène 12, p. 740.

⁶²⁹ *Ibid.*, scène 3, p. 730 et variante c, p. 1476.

⁶³⁰ *Ibid.*, scène 7, p. 732.

commente : « Comme ces vieux médecins sont durs ! »⁶³¹ Ainsi la modération du docteur semble elle-même sujette à contestation, ce qui conduit peut-être à ne pas trop se désolidariser de l'héroïne, à ne pas lui refuser toute empathie même si ses outrances invitent par ailleurs à la distance. Du reste, la jeune femme ne tombe pas toujours dans l'excès ; une émotion complexe semble par exemple s'emparer d'elle, quand le duc finit par dévoiler qu'il n'est pas venu se venger : une didascalie la représente « *pleurant presque* »⁶³². Enfin, le dramaturge met parfois le pathétique à distance en ne le représentant pas directement. Ainsi à la scène 7, on entend un grand cri de la duchesse et Rosette décrit ses pleurs mais l'héroïne n'est plus sur scène ; on ne voit pas comment elle réagit à la nouvelle de sa grossesse, écrite par le médecin sur un papier que Rosette vient de transmettre ; ses états d'âme ne sont pas développés. Une ellipse nous conduit de plus de midi (au début de la pièce⁶³³) jusqu'au soir (à partir de la scène 9⁶³⁴), laissant dans l'ombre les pleurs de la duchesse. Et quand elle se retrouve seule à la scène 10, c'est pour s'en effrayer aussitôt, non pour prononcer un monologue engageant une quelconque introspection. Ces choix répondent bien sûr à une exigence de resserrement de l'action et de légèreté, importante dans une comédie, qui plus est de faible étendue. Mais ils marquent aussi un refus du *pathos* vain. Toutefois, ils pourraient également traduire la froideur et la frivolité de la société des Lumières, notamment décriée par Tronchin à la scène 4⁶³⁵, de même que le parti d'adopter la forme du proverbe refléterait le goût de l'époque mise en scène pour le divertissement⁶³⁶. L'opposition entre comique et tragique s'avèrerait ainsi plus complexe qu'il n'y paraît et illustrerait à nouveau l'ambivalence de l'écriture vignyenne.

Si cette tension entre tonalités est caractéristique de *Quitte pour la peur*, les effets d'annonce qui en sont la première condition se retrouvent dans les autres pièces de Vigny. Cela s'explique d'autant mieux qu'il s'agit d'œuvres à sujet historique, dont le spectateur a par conséquent de grandes chances de connaître l'issue. Plutôt que de ménager un faux suspense quant au devenir des personnages, le dramaturge le rappelle dans les textes liminaires et l'annonce de façon plus ou moins voilée dès le premier acte de ses drames comme pour inciter le lecteur à une posture réflexive. La démarche est claire dans l'avant-propos de *La Maréchale d'Ancre* où Vigny évoque « la chute » et « l'assassinat » du Maréchal d'Ancre, y compris « le pistolet de Vitry », avant de solliciter la sagacité des « lecteurs attentifs », leur réflexion sur les mécanismes et les leçons de l'histoire⁶³⁷. Cette présentation liminaire empêche toute approche naïve de l'intrigue : jouissant, contrairement aux personnages, d'un point de vue surplombant sur l'histoire, le lecteur peut certes ressentir la tension que créent le rythme vif et les nombreux rebondissements⁶³⁸ mais il est peu porté à s'en inquiéter ; il est vraisemblable qu'il s'intéresse davantage à l'enchaînement des événements et aux réactions des personnages. De ce fait, les présages que l'héroïne tente d'interpréter n'ont guère d'intérêt

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² *Ibid.*, scène 12, p. 745.

⁶³³ *Ibid.*, scène 1, p. 723.

⁶³⁴ *Ibid.*, scène 9, p. 735 : Rosette dit qu'il est « [o]nze heures et demie ».

⁶³⁵ *Ibid.*, scène 4, p. 731.

⁶³⁶ Voir chapitre 6, p. 437-439.

⁶³⁷ *La Maréchale d'Ancre*, avant-propos, p. 625.

⁶³⁸ Voir chapitre 6, p. 430 *sqq.*

prémonitoire pour le lecteur ; c'est surtout la personnalité de Léonora qu'ils éclairent. De façon intéressante, le spectateur conserve même cette posture supérieure face aux événements inventés par l'auteur, du fait du découpage de l'action ou d'annonces savamment ménagées. Ainsi, le fait que Borgia ait rendu visite à Léonora est une surprise pour le seul Concini au début de l'acte IV⁶³⁹, puisque l'entrevue des deux anciens amants a été représentée à l'acte III. De même, on sait depuis longtemps que Borgia est marié et que Concini est volage quand la maréchale l'apprend à la scène 9 de l'acte IV⁶⁴⁰. C'est alors l'effet de ces révélations sur les personnages qui intéresse le spectateur sans le frapper lui-même. Ce dernier peut ainsi conserver une distance face aux protagonistes qui ne lui deviennent pas des êtres proches mais restent des figures sujettes à un jugement politique, historique. Ajoutons que la réunion de la maréchale et de son mari assassiné à la scène 16 de l'acte V est annoncée à la fin de l'acte IV, quand Luynes fait savoir ses instructions⁶⁴¹, alors qu'il s'agit d'une invention de l'auteur dont la surprise pouvait être réservée au spectateur. Celui-ci n'en prend que plus facilement ses distances avec le terrible spectacle ménagé par Luynes, comme y invite la diatribe de l'héroïne⁶⁴².

Dans *Chatterton* également, alors même que le dénouement sollicite largement la participation émotive du spectateur, il ne surprend guère. Outre que l'histoire du poète anglais peut être connue du public, celui-ci a déjà eu l'occasion de la lire dans *Stello* et Vigny la résume de façon lapidaire dans la préface du drame pour en souligner la simplicité de l'intrigue : « C'est l'histoire d'un homme qui a écrit une lettre le matin, et qui attend la réponse jusqu'au soir ; elle arrive et le tue. »⁶⁴³ De surcroît, on sait qu'à plusieurs reprises au sein de la pièce et dès la cinquième scène de l'acte I⁶⁴⁴, les penchants suicidaires du protagoniste s'expriment clairement. Ces prolepses incitent le spectateur à s'interroger sur les mécanismes qui peuvent conduire un poète à la mort. Robert Benet voit cependant dans les discours par lesquels Chatterton énonce son malheur et défend ses droits une « prédication [qui] dilue la crise en l'annonçant » : « La fatalité qui s'auto-énonce s'accompagne d'un didactisme hystérique qui détruit tout l'effet suspensif de la surprise. Il y a là résistance au tragique »⁶⁴⁵. Il est sûr que de telles annonces empêchent que le dénouement soit un véritable choc, ce qui permet que la réflexion vienne s'adjoindre à l'émotion. Il n'est toutefois pas certain que le tragique de *Chatterton* en soit pour autant amoindri : à la différence de ce qui se passe dans *La Maréchale d'Ancre*, les informations fournies au public ne sont pas inconnues du personnage puisque ce dernier prédit lui-même sa propre mort ; il peut ainsi solliciter la pitié du spectateur pour la marche inéluctable vers la mort que constitue son parcours. C'est donc un équilibre complexe entre émotion et réflexion, distance et proximité, qui se noue dans ce drame. L'évolution de Kitty Bell conduit à un constat similaire. Le personnage a beau être inventé, le lecteur de *Stello* peut se souvenir qu'elle n'a pas survécu à son hôte, même si le

⁶³⁹ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 1, p. 687.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, IV, 9, p. 697-698.

⁶⁴¹ Luynes traduit la stupeur de Déageant sur un ton provocateur : « Eh bien ! que voulez-vous me dire ? [...] Qu'elle peut rencontrer Concini, et Vitry, et nos mousquetaires, et la bataille. Eh bien ! que voulez-vous que j'y fasse ? » (*ibid.*, IV, 14, p. 702).

⁶⁴² Voir chapitre 6, p. 435.

⁶⁴³ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 759.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, I, 5, p. 770.

⁶⁴⁵ R. Benet, « Deux "héros" romantiques en quête du Signe », *op.cit.*, p. 24-25.

Docteur noir en reste aux conjectures sur ce sujet⁶⁴⁶. La présentation de la jeune femme au seuil de la pièce avertit de plus de son extrême fragilité : « tout doit indiquer, dès qu'on la voit, qu'une douleur imprévue et une subite terreur peuvent la faire mourir tout à coup. »⁶⁴⁷ On se souvient aussi que le Quaker prévient dans la deuxième scène de l'acte III que la mort du poète risquerait d'entraîner celle de Kitty⁶⁴⁸. Mais c'est surtout une crainte soutenue pour le sort de l'héroïne qu'engendrent ces avertissements qui restent imprécis. Ils préservent de plus la surprise de la chute finale dans l'escalier, de sorte que si le spectateur n'est sans doute pas complètement saisi par le dénouement, le pathétique attaché à l'épouse malheureuse de John Bell ne se dément pas non plus.

Si le narrateur des poèmes de Vigny ne marque guère de distance vis-à-vis des histoires qu'il rapporte comme c'est en revanche souvent le cas dans les romans de l'auteur, la nature rétrospective de ces récits poétiques permet parfois d'intéressants effets de proximité et d'éloignement. Cela s'observe notamment dans « La Fille de Jephté », qui se présente comme un chant des « filles d'Israël » à l'occasion de la commémoration du sacrifice de l'héroïne éponyme⁶⁴⁹. Ainsi quand le guerrier, accueilli par sa fille, annonce

Que vos embrassements feront couler de pleurs !⁶⁵⁰

il prédit, selon André Jarry, « un avenir lointain, dont *fait partie* le temps du chœur (« Comme nous la pleurons », v. 76), et que *rapporte* le temps du poème (« Et les pleurs ont coulé », v. 2). »⁶⁵¹ Cette structure emboîtée souligne que l'épisode rapporté appartient au passé mais elle en suggère aussi l'actualité puisqu'elle montre la permanence de l'émotion suscitée par la mort de la jeune fille, qui fait verser des larmes après plusieurs années comme au moment où elle eut lieu.

Dans « Les Amants de Montmorency », le caractère révolu de l'événement narré suscite des questions chez un narrateur qui n'a pas été témoin des faits qu'il voudrait rapporter. Le texte s'ouvre ainsi sur une interrogation :

Étaient-ils malheureux, Esprits qui le savez !
Dans les trois derniers jours qu'ils s'étaient réservés ?⁶⁵²

Une telle entrée en matière peut piquer la curiosité du lecteur mais, en attirant l'attention sur les circonstances et les causes de l'histoire, elle interdit tout suspens quant à son dénouement macabre, tandis que la modalité interrogative annonce que l'évocation qui va suivre ne sera qu'une reconstitution imaginaire, non un compte rendu exact du drame survenu à l'auberge. Les incertitudes qui s'expriment à nouveau au début de la dernière section revêtent également une fonction ambivalente. D'un côté, elles suscitent la circonspection, en soulignant que le

⁶⁴⁶ *Stello*, chapitre XVIII, p. 552 : « si ce n'est la douleur, le calomel des médecins anglais dut lui faire bien du mal... car, n'ayant pas été appelé, je vins quelques jours après visiter les gâteaux de sa boutique. Il y avait là ses deux beaux enfants qui jouaient et chantaient en habit noir. »

⁶⁴⁷ *Chatterton*, « Caractères et costumes des rôles principaux », p. 760.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, III, 2, p. 798.

⁶⁴⁹ Voir la citation de Juges, XI, 40 en exergue : « les filles d'Israël s'assemblent une fois l'année, pour pleurer la fille de Jephté de Galaad pendant quatre jours. » (« La Fille de Jephté », *op.cit.*, p. 42).

⁶⁵⁰ *Ibid.*, v. 50, p. 43.

⁶⁵¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 46.

⁶⁵² « Les Amants de Montmorency », v. 1-2, *Poèmes antiques et modernes*, p. 102.

poète en est réduit à formuler des questions :

Lequel des deux enfants le premier en parla ?
Comment dans leurs baisers vint la mort ? Quelle balle
Traversa les deux cœurs d'une atteinte inégale
Mais sûre ? Quels adieux leurs lèvres s'unissant
Laissèrent s'écouler avec l'âme et le sang ?⁶⁵³

Mais par ailleurs, tous ces doutes conduisent à imaginer avec angoisse les derniers instants des deux amants, à s'inquiéter de ce qu'ils purent éprouver au moment de mourir. C'est ce que montrent cette fois plusieurs exclamations comme celle-ci :

Heureux si nul des deux ne s'est plaint de souffrir !⁶⁵⁴

La modalité de la phrase exprime clairement l'implication émotive du narrateur, alors même que le scénario d'une agonie douloureuse reste évoqué sans certitude.

3. UN EXEMPLE DE RÉCEPTION ÉQUILIBRÉE

Un passage de *Servitude et grandeur militaires* peut résumer la réception équilibrée que Vigny paraît ainsi appeler de ses vœux, en suscitant à la fois des réactions de recul et d'empathie, de même qu'en confondant des stratégies propres à renforcer ou à nuancer une argumentation : c'est celui du « concert de famille » offert par l'adjudant et ses enfants au chapitre IV de *La Veillée de Vincennes*. Le narrateur, qui y assista en personne, célèbre d'abord un spectacle qu'on peut qualifier de romantique. Le vieillard semble en effet jouer du piano de façon inspirée, spontanée, sincère : « Il tenait les yeux élevés au ciel, et n'avait point de musique devant lui »⁶⁵⁵. Un « rayon de soleil qui tombait d'en haut »⁶⁵⁶ conforte l'impression d'un lien privilégié entre l'artiste et les sphères célestes. Le morceau interprété évoque de plus explicitement la vogue ossianique qui contribua de manière décisive au renouveau de la poésie au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles :

Ce qu'ils chantaient était un de ces chœurs écossais, une des anciennes mélodies des Bardes que chante encore l'écho sonore des Orcades. Pour moi, ce chœur mélancolique s'élevait lentement et s'évaporait tout à coup comme les brouillards des montagnes d'Ossian ; ces brouillards [...] semblent se gonfler et se grossir, en montant, d'une foule innombrable de fantômes tourmentés et tordus par les vents. [...] ce sont des beautés pâles dont les cheveux s'allongent en arrière, comme les rayons d'une lointaine comète, et se fondent dans le sein humide de la lune [...]. Ce sont des navires aériens qui semblent se heurter contre des rives sombres, et se plonger dans des flots épais ; les montagnes se penchent pour les pleurer⁶⁵⁷.

Outre l'atmosphère brumeuse et fantasmagorique caractéristique des poèmes attribués à un barde du III^e siècle par le poète écossais James Macpherson⁶⁵⁸, la façon dont la musique suggère des images – en particulier d'une rencontre de l'humain avec le cosmos et d'une

⁶⁵³ *Ibid.*, v. 82-86, p. 104.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, v. 89.

⁶⁵⁵ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre IV, p. 733.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 733-734.

⁶⁵⁸ James Macpherson, *Poèmes d'Ossian* [1760-1763], trad. Pierre Letourneur, Paris, Dentu, 1795.

nature personnifiée – évoque un idéal artistique typiquement romantique. Un commentaire rétrospectif du narrateur maintenant plus âgé considère toutefois avec sévérité la façon dont il se complaisait autrefois dans l'illusion : « La musique se traduisait ainsi en sombres images dans mon âme, bien jeune encore, ouverte à toutes les sympathies et comme amoureuse de ses douleurs fictives. »⁶⁵⁹ La concision de cette phrase qui constitue à elle seule un paragraphe, après le déploiement d'une vision particulièrement ample, marque une froideur qui invite à reconsidérer avec une certaine distance critique le développement qui précède. On peut alors être davantage sensible aux poncifs qui s'y accumulent et à la façon dont l'évocation glisse sans précaution d'une impression subjective à une description au présent, introduite par des présentatifs actualisant fortement ce qui reste pourtant une simple vision. Néanmoins, dans le paragraphe suivant, le narrateur réhabilite en partie cette façon de céder aux suggestions de l'art :

C'était, d'ailleurs, revenir à la pensée de celui qui avait inventé ces chants tristes et puissants, que de les sentir de la sorte. La famille heureuse éprouvait elle-même la forte émotion qu'elle donnait, et une vibration profonde faisait quelquefois trembler les trois voix.⁶⁶⁰

Se trouve ici défendu un accord entre composition, interprétation et réception d'une œuvre.

Mais, toujours de façon étonnante, au moment où il fit cette expérience de communion, l'auditeur qu'était alors le narrateur n'en rendit pas compte aux musiciens : « Comme je me serais bien gardé, par amour-propre, d'avouer tout haut mes rêveries intérieures, je me contentai de dire froidement »⁶⁶¹... Le personnage se lance alors dans une critique ironique d'une réception intellectualisante des œuvres d'art pour justifier le simple compliment auquel il se limite finalement :

mon seul parti à prendre est de vous dire, en langue vulgaire, la satisfaction que me cause surtout votre vue et le spectacle de l'accord plein de simplicité et de bonhomie qui règne dans votre famille.⁶⁶²

Il dénigre la traduction simplificatrice de la musique en mots et critique la récupération idéologique d'une œuvre sensible. On reconnaît alors le refus de Vigny d'asservir l'art à un système de pensée et la façon dont il ridiculise volontiers les vellétés de prédication :

Si j'avais le bonheur de savoir comme quoi un bémol de plus à la clef peut rendre un quatuor de flûtes et de bassons plus partisan du Directoire que du Consulat et de l'Empire, je ne parlerais plus, je chanterais éternellement ; je foulerais aux pieds des mots et des phrases, qui ne sont bons tout au plus que pour une centaine de départements, tandis que j'aurais le bonheur de dire mes idées fort clairement à tout l'univers avec mes sept notes.⁶⁶³

Cette tirade achève de justifier l'échappée imaginaire qui précède en ridiculisant toute tentative de réduire une création averbale à l'expression d'une quelconque théorie. Ce n'est toutefois pas une défense de l'œuvre d'art comme illusion charmante, mais comme expression de la douloureuse condition humaine confinant au divin, que renferme le dernier compliment du jeune soldat : « vos âmes me semblent plus belles encore que la plus belle musique que le

⁶⁵⁹ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre IV, p. 734.

⁶⁶⁰ *Ibid.*

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 734-735.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 735.

⁶⁶³ *Ibid.*

Ciel ait jamais entendue monter à lui, de notre misérable terre, toujours gémissante. »⁶⁶⁴ Le commentaire que formule le personnage défend donc *in fine* une réception sensible, sans transcrire pour autant l'effervescence de ses premières impressions, dont l'intensité a pu inviter à se détacher d'une imagination débridée, avant que les moqueries du commentateur ne discréditent bien davantage une théorisation à outrance.

*

Étudier de près les choix d'écriture de Vigny s'avère indispensable pour bien comprendre le propos de ses œuvres et leur profonde cohérence. Certains traits récurrents sous sa plume apparaissent caractéristiques de sa manière de composer : présence de sentences mémorables, agencement de scènes éloquents, dramatisation des intrigues, confrontation de voix... Ces constantes confirment plus largement que l'écriture de Vigny se place toujours au service du sens. Même ce qui pourrait sembler relever de la décoration (les figures de style, le travail de la versification) ou du divertissement (la dramatisation, l'humour...) concourt chez lui à la réflexion. Mais cet examen approfondi des procédés de la création vignyenne montre aussi combien l'articulation du didactisme et du doute y est étroite, conformément à la pensée de l'auteur : le refus de l'esprit de système préserve une part essentielle d'incertitude, tout comme le respect de l'humanité ignorante, dont la dignité peut aussi imposer une certaine mesure.

Plus précisément, la référence à quelques grandes catégories rhétoriques – élargies de façon à éclairer le fonctionnement d'œuvres de fiction – révèle la richesse des ressorts de l'écriture vignyenne. À plus ou moins grande échelle, une foule de procédés en appellent à la raison du lecteur. L'énoncé de commentaires gnomiques souvent bien tournés, l'emploi d'images dignes d'un moraliste et le choix de scènes marquantes favorisent la mémorisation de nombreuses leçons. La création de personnages types ou de décors symboliques, la façon dont les épisodes se complètent ou contrastent et l'adoption d'un point de vue inattendu sollicitent plus particulièrement la réflexion. Outre qu'il joue donc sur le *logos* de plusieurs façons, Vigny recourt aussi à des preuves plus subjectives. Le terme ne s'applique pas si bien à la façon dont ses narrateurs construisent un *ethos* fiable puisqu'il s'agit alors généralement de faire paraître objectives – recevables par tous – des thèses en fait singulières et discutables, en exploitant l'évidence de l'implicite et des apparences de l'analyse ou l'autorité de divers porte-voix. Il demeure que ces jeux de masques ne suscitent pas un assentiment logique et comportent une part de manipulation. Les procédés du *pathos* entraînent encore plus facilement : style élevé ou coupé, suggestions de la versification, tension dramatique, caractérisation tranchée de personnages souvent opposés, atmosphères prenantes, situations saisissantes retiennent l'attention, prédisposent à recevoir des leçons et achèvent d'emporter l'adhésion. Que ce dernier dispositif soit fondamental dans l'œuvre de Vigny ne trahit pas nécessairement une volonté d'arracher au lecteur une approbation irréfléchie. En appeler à l'émotion davantage qu'à la raison est sans doute une des caractéristiques majeures

⁶⁶⁴ *Ibid.*

distinguant la littérature de la philosophie et peut aussi constituer pour l'écrivain une façon de se démarquer de la froideur parfois reprochée au siècle des Lumières. En outre, les différents ressorts exploités par l'auteur entretiennent une relation de complémentarité. C'est plus particulièrement le cas de l'*ethos* et du *pathos* : une écriture émouvante peut susciter l'image d'un locuteur sincère ; l'impression qu'un narrateur défend légitimement une cause juste, sans parti-pris, rend plus acceptable un style parfois proche de la caricature. Mais de manière générale, le recours à l'émotion ne se fait pas au détriment de la raison ; l'ensemble des stratégies mises en place par l'auteur servent des idées qui se veulent sensées. Plutôt que de considérer que Vigny accumule tous les procédés argumentatifs possibles dans une volonté didactique effrénée, on peut d'ailleurs juger qu'il recherche un équilibre entre raison et émotion, refusant une démarche simpliste qui privilégierait uniquement une approbation sèche ou impulsive.

Cette interprétation paraît d'autant plus fondée que Vigny n'a parallèlement de cesse de nuancer son écriture, justifiant d'élargir la notion d'argumentation au fait de susciter la réflexion sans forcément défendre une position précise. Au rebours des dispositifs rendant plus efficace l'énoncé d'une thèse, d'autres incitent plutôt à la distance, comme la prolepse, qui peut interdire une empathie trop forte avec des personnages pourtant porteurs de revendications soutenues par l'auteur, ou la manifestation patente d'une subjectivité, qui empêche de confondre les idées énoncées avec des vérités universelles. Mais ce sont surtout des phénomènes d'opposition qui troublent le message de plusieurs œuvres de Vigny : controverses, échanges d'opinions complexes, coexistence de points de vue différents sans qu'aucun ne l'emporte, fluctuations de la pensée. Des éléments internes aux textes amènent donc à douter de certaines thèses indépendamment de ce qu'on connaît par ailleurs des convictions de l'auteur. Si l'on imagine aisément que la défense d'un colonialisme aux accents révolutionnaires (dans « La Sauvage ») n'aille pas sans difficulté chez le poète aristocrate, il faut aussi s'aviser que celle du principe de la monarchie de droit divin (dans « Le Trappiste ») n'apparaît pas non plus complètement évidente, de même que l'héroïsme de Cinq-Mars ou le refus de l'action politique prôné dans *Stello*, qui défend peut-être plus efficacement une posture de désengagement, quoique indirectement, en suggérant qu'une juste distance est nécessaire face aux aléas de la vie. Il s'avère donc indispensable de ne pas surévaluer l'importance du didactisme dans les œuvres de Vigny, y compris dans celles qui en présentent pourtant toutes les apparences, mais d'être à l'écoute de leurs subtilités sans les déprécier comme des fautes de goût, ainsi qu'on a pu faire devant la souplesse de « La Maison du Berger » ou l'humour de *Stello*.

Tous les genres littéraires ne se prêtent bien sûr pas de la même façon à défendre une thèse avec force ou à l'exposer avec nuance. L'étendue du roman et la possibilité, pour le narrateur qui raconte l'histoire, de la commenter favorisent à la fois le didactisme et la distance critique. Les poèmes narratifs de Vigny font aussi entendre la voix d'un conteur s'exprimant volontiers comme un juge mais ils se distinguent par une exigence de concentration qui privilégie les effets de la composition et les suggestions de la versification, tandis que les morceaux discursifs se prêtent à une écriture oratoire sans interdire la complexité. Quant au théâtre, les lourdeurs y sont difficilement supportables mais la représentation concrète des situations imaginées par l'auteur leur confère une force singulière.

Le jeu des soulignements et des nuances est donc constant chez Vigny et ne fait qu'emprunter des voies différentes d'une œuvre à l'autre, privilégiant ou non certains procédés parmi le vaste ensemble décrit, sans qu'un genre paraisse plus ou moins propre au didactisme qu'un autre. Chaque ouvrage semble relever d'un projet spécifique qui n'exploite d'ailleurs pas toujours le genre choisi comme on pourrait s'y attendre : qu'on songe seulement à la façon dont les personnages des romans de Vigny évoquent les archétypes du paria ou du martyr alors que le genre romanesque permet de développer ces caractères plus complexes. Les catégories génériques restent donc étroitement dépendantes des stratégies auctoriales.

De même, une évolution temporelle est parfois perceptible, en particulier si l'on confronte des œuvres de jeunesse – dont on comprend parfois que l'auteur ait renoncé à les publier – à d'autres plus tardives. Le manichéisme d'« Héléna » sombre ainsi dans la caricature et le didactisme de *Cinq-Mars* reste pesant, sans que la démarche argumentative de l'auteur en semble remise en cause. La valorisation d'épisodes signifiants dénonce simultanément la dimension construite de l'intrigue ; la représentation de personnages dépourvus de nuance, possible sans le secours des mots au théâtre, s'avère parfois contre-productive dans un récit. Certains éléments dissonants ne constituent même pas des bémols mais bien davantage des contre-exemples justifiant les choix de l'auteur : le mauvais usage des proverbes par Grandchamp tend à valoriser la sagesse du narrateur de *Cinq-Mars* ; la faiblesse de Mora, qui se complaît dans une poésie de célébration aveugle, et la réflexivité intéressante d'« Héléna » ne font que justifier l'engagement sans nuance du poète au profit des Grecs. Les manquements du héros ne remettant pas en cause l'idéal épique, il en ressort une impression de tensions mal maîtrisées comme on en observe dans *Cinq-Mars* entre mise à distance et usage au premier degré des procédés de la caricature. Il faut cependant se garder de toute systématisation : *Cinq-Mars* n'est pas aussi maladroit ni caricatural qu'« Héléna » et quelques-uns des *Poèmes antiques et modernes* composés à la même époque recèlent une richesse passionnante tandis que « Les Oracles » ou d'autres morceaux restés inédits demeurent, des années plus tard, lourdement didactiques. L'écriture de Vigny semble constamment animée par deux postulations divergentes qui s'articulent selon des modalités diverses, plus ou moins harmonieusement, sans qu'on puisse retracer un parcours vers plus ou moins de nuance.

Une approche globale des œuvres de Vigny reste donc la plus pertinente pour en étudier les stratégies argumentatives, d'autant qu'elle met au jour d'intéressants recoupements. En effet, les mêmes éléments (comme la versification ou les descriptions) sollicitent la raison ou l'émotion du lecteur, parfois pour appuyer une idée et son contraire. Singulièrement complexe, la prolepse peut entraîner une distance, amener à juger les personnages avec recul, mais aussi introduire précocement le tragique dans une œuvre et susciter la pitié du public. Les phénomènes d'opposition sont particulièrement ambivalents, constituant aussi bien des outils de renforcement que de nuance : ils peuvent souligner l'antagonisme de deux camps, voire la victoire de l'un sur l'autre, ou au contraire ébranler des positions apparemment solides ; traduire une pensée complexe ou participer d'une dynamique dialectique faisant émerger une conclusion renforcée par les confrontations qui la précèdent. Inversement, des procédés discordants conduisent parfois au même effet : l'expression de la subjectivité peut être une preuve de sincérité mais celle de l'objectivité un gage d'honnêteté ; les styles élevé et

coupé suscitent également l'émotion. Rien n'est donc moins mécanique que l'écriture de Vigny.

La lecture de ses œuvres s'en trouve notablement compliquée. Les procédés que l'auteur emploie n'ont pas d'effet assuré, y compris au sein d'un même ouvrage. Il n'y aurait à vrai dire là rien que de naturel si l'interprétation de certains passages ne s'avérait particulièrement délicate. Qui sort vainqueur du débat entre de Thou et Henri au chapitre XVIII de *Cinq-Mars* ? Quelle est la place exacte de la religion chrétienne dans « La Bouteille à la Mer » ? Quelle voix l'emporte dans « La Sauvage » et « Le Trappiste » ? Il n'est pas tout à fait impossible de répondre à ces questions mais il faut le faire avec beaucoup de précautions. Un schéma similaire – celui d'un poème vraisemblablement engagé quoique laissant entendre des points de vue dissonants, dans le cas de « La Sauvage » et du « Trappiste » – ne conduit pas à des conclusions identiques ; à chaque texte sa configuration singulière. Même quand des nuances apparentes renforcent en fait un trait dominant, elles laissent entrevoir la possibilité d'une complexité : la façon dont Grandchamp cite des proverbes sans discernement fait ressortir la pertinence des commentaires du narrateur de *Cinq-Mars* mais peut aussi inciter à la prudence vis-à-vis de toute formule gnomique ; les objections de Stello, de plus en plus rares, marquent finalement la victoire du Docteur noir, tout en montrant néanmoins que la thèse qui s'impose finalement prête à discussion ; les changements de perspective opérés dans « Les Oracles » sont le signe d'une pensée mobile même s'ils ne constituent pas de véritables nuances.

Toutes ces incertitudes imposent la plus grande circonspection, d'autant que le lecteur n'est pas seulement amené à douter de l'effet des procédés employés par l'auteur mais aussi de leur légitimité. On ne se demande pas uniquement quelle thèse défend *in fine* tel ou tel ouvrage ; on s'interroge aussi sur les moyens qu'emploie l'écrivain pour parvenir à ses fins, sur la façon dont il manipule peut-être son public. Quelques *alter ego* peu flatteurs vont du reste jusqu'à illustrer ce qui apparaît dès lors comme un abus caractérisé : la paresse de pensée que recouvre l'usage des proverbes, les excès du manichéisme, les séductions trompeuses du style élevé. De la sorte, même quand Vigny justifie en fait ses choix – en représentant des contre-exemples qui ne sont que des faire-valoir, ou des menaces plus réelles, comme le risque que ne l'emportent, dans *Cinq-Mars*, les mystifications du camp de Richelieu ou la perspective cynique de Milton – c'est à une lecture non seulement fine qu'il oblige, mais consciente des ressorts complexes de la fabrique d'une œuvre.

CHAPITRE 8.

AMBIGUÏTÉS DE LA FICTION

Alfred de Vigny place la création littéraire au service de la pensée : craignant l'inefficacité d'un enseignement théorique, il développe des intrigues concrètes et émouvantes, incarne et concentre ses idées dans des symboles éloquents, exploite les effets d'une large palette de procédés argumentatifs. Toutefois, il préserve parallèlement un autre élément caractéristique de la littérature : l'ambiguïté. Qu'on songe à la définition de Maurice Blanchot : « La littérature est le langage qui se fait ambiguïté. »¹ Michel Meyer explique en effet :

Les romans, les récits ou la poésie illustrent et exemplifient des *Idées*. Les idées se manifestent indirectement. Elles ne forment pas le contenu explicite de la littérature, tout en pouvant en être l'objet. En d'autres mots, la littérature occulte les idées, autant qu'elle les exprime, parce qu'elle les exprime, précisément. Elle ne les stipule pas comme idées, comme le feraient la philosophie et la politique, mais au lieu de cela, les illustre, ou plutôt les *représente*. Elle est figurative.²

Siegfried Schmidt fait explicitement de l'ambiguïté un critère de littérarité, mais pour une autre raison : selon lui, le lecteur de textes littéraires, reconnaissant leur caractère fictif, « considère la possibilité d'en prendre possession, de les interpréter, de différentes façons sans que cela ait d'incidence sociale grave »³.

Pour plusieurs théoriciens cependant, l'ambiguïté caractérise essentiellement la poésie

¹ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, « NRF », 1949, p. 328.

² Michel Meyer, *Langage et littérature*, Paris, PUF, « L'Interrogation philosophique », 1992, p. 157.

³ Siegfried Schmidt, *Grundriss der empirischen Literaturwissenschaft* [1980], résumé par J. Dürrenmatt, *Le Vertige du vague, Les romantiques face à l'ambiguïté*, Paris, Kimé, 2001, p. 18-19.

moderne. Telle est notamment la thèse d'Hugo Friedrich, qui analyse les prémices de cette modernité chez Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud⁴. Michèle Aquien le relaie en écrivant : « La poésie [...] moderne [...] utilise [...] volontiers la richesse de l'ambiguïté », avant de puiser des exemples chez Jules Laforgue, Saint-John Perse et Victor Segalen⁵. Aristote conseille en revanche dans sa *Rhétorique* « de ne pas user de mots ambigus : on les évite, à moins qu'au contraire on ne les emploie à dessein, ce que l'on fait quand, n'ayant rien à dire, l'on feint de dire quelque chose »⁶. Cette règle, comme bien d'autres, est observée par les auteurs classiques. Pour Jacques Dürrenmatt,

Après les délires équivoques de la Renaissance, l'âge classique, tout à son rêve d'idéale clarté de la langue française, apparaît [...] comme une période où l'usage volontaire de l'ambiguïté linguistique se trouve repoussé dans des domaines clairement balisés : énigmes, quiproquos comiques, épigrammes, discours galant, tous types d'énoncés par ailleurs continûment dénigrés.⁷

Le chercheur montre qu'en revanche,

[c]onserver l'impureté, empêcher la maîtrise, laisser à l'autre la liberté d'interpréter [sont] autant de principes qui s'inscrivent en opposition évidente au sentiment classique de la langue qui a prévalu si longtemps en France⁸.

Le changement est si complet d'une époque à l'autre que l'ambiguïté est maintenant devenue une véritable qualité et même une exigence, comme l'analyse Sylvain Bouyer⁹. Nathalie Fournier met même en garde contre un gauchissement moderne des textes relevant d'une autre esthétique :

Lecteurs contemporains, férus de doubles sens, nous lirions les sous-déterminations comme équivoques et userions ainsi indûment des « indéterminations » du français classique pour nous prêter à des lectures qui déformeraient les textes, les chargeraient inutilement d'effets anachroniques.¹⁰

Roland Barthes offre peut-être un exemple de cette tendance, écrivant à propos de Racine que « les signes sont éternellement ambigus, le déchiffrement est toujours un choix », alors que – Jacques Dürrenmatt le rappelle – « la perception classique de la langue se donne comme modèle l'alexandrin racinien à la clarté présentée, pour les besoins de la cause, comme éblouissante. »¹¹ Question d'époque et de réception, l'ambiguïté dépend aussi étroitement du projet de l'auteur. Ainsi au XIX^e siècle, l'ambition des romans socialistes de George Sand dans les années 1840-1845, qui peuvent se lire, d'après Éric Bordas, « comme des paraboles

⁴ Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne* [1956], trad. Michel-François Demet, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1999.

⁵ M. Aquien, article « Ambiguïté », in M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, op.cit.

⁶ Aristote, *Rhétorique*, livre III, trad. et éd. M. Dufour et André Wartelle, Paris, Les Belles Lettres, 1989, chapitre 5, p. 1407.

⁷ J. Dürrenmatt, *Le Vertige du vague*, op.cit., p. 43-44.

⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹ Sylvain Bouyer, « L'Art de l'ambiguïté », *Ambiguïté et fiction*, *Littérature* n° 111, Paris, Larousse, octobre 1998.

¹⁰ Résumé de J. Dürrenmatt, *Le Vertige du vague*, op.cit., p. 21. Voir Nathalie Fournier, « Indétermination, ambiguïté, ambivalence en diachronie : l'exemple des modaux *pouvoir – devoir* et des interrogatifs », *Ambiguïtés, ambivalences*, *Cahiers du CRIAR* n°14, Université de Rouen, 1995, p. 115-129.

¹¹ J. Dürrenmatt, *Le Vertige du vague*, op.cit., p. 13 et 21. Voir R. Barthes, *Sur Racine* [1960], Paris, Seuil, « Points », « Essais », 1963, p. 160.

démonstratives, dans lesquelles la clarté de la fable est au service de l'intention »¹², ne semble guère s'accorder avec la profession de foi que Victor Hugo imagine un temps de placer en tête de *L'Homme qui rit* :

Il n'y a de lecteur que le lecteur pensif. Toute œuvre digne de lui être offerte a, comme la vie et comme la création, plusieurs aspects et ouvre plusieurs perspectives sans pour cela cesser d'être une¹³.

De l'une à l'autre position, il semble qu'il y ait la même différence qu'entre un roman à thèse et une œuvre volontairement ouverte.

Chez Vigny, malgré des intentions didactiques évidentes, l'ambiguïté est trop importante pour parler d'œuvre à thèse, sans qu'on puisse imputer cette réserve à un tropisme moderne vers toujours plus de complexité. Certains brouillages participent du reste d'une volonté de faire vaciller des certitudes sans que l'interprétation reste vraiment en suspens. C'est le cas quand le poète utilise des motifs et des expressions bibliques pour montrer la religion chrétienne supplantée par d'autres valeurs. Afficher une désinvolture manifeste face à certaines questions religieuses relève aussi d'une stratégie argumentative identifiable. Il demeure que les doutes profonds qui habitent l'écrivain laissent des hésitations profondes dans son œuvre, partagée entre critique et défense de la religion, royalisme distant et progressisme timide, foi de l'époque en la littérature et scepticisme vis-à-vis de trop hautes ambitions romantiques, intérêt pour l'enseignement et interrogations quant à ses modalités et son opportunité... Ces contrastes trouvent cependant à s'expliquer et qui prend la peine d'une lecture minutieuse parvient à dégager les positions complexes de Vigny, comme la défense pragmatique de la religion pour son utilité sociale vis-à-vis des masses ou l'attachement viscéral à un principe d'ordre, justifiant aussi bien des choix conservateurs que l'engagement en faveur de réformes pouvant éviter une véritable révolution. On trouve davantage d'ambiguïté dans les textes qui posent des questions sans vraiment y répondre, par exemple quand l'auteur met en concurrence différentes explications possibles du cours des événements – religieuses, superstitieuses, rationnelles – et invite à la méfiance sans exprimer de certitude. Les œuvres qui mettent en cause les thèses qu'elles soutiennent par ailleurs explicitement, ou les procédés fondamentaux sur lesquels elles reposent, sont encore plus troublantes. Ainsi quand Stello se montre réticent face à la règle de retrait prônée par le Docteur noir ou quand il doute de l'exemplarité des récits qu'il entend, on peut toujours y voir une manifestation de la mesure à laquelle est attaché Vigny, de son refus du dogmatisme et de son désir d'un lecteur libre, mais il reste une impression de contradiction au sein du roman. Car il est important de prendre en compte à quel niveau se situent les tensions ainsi observées : s'il est légitime que d'une œuvre à l'autre les approches et les positions changent, on attend davantage de cohérence à l'intérieur d'un ouvrage, sachant que des moments d'hésitation ponctuels restent possibles.

La diversité des manifestations de l'ambiguïté conduit à préciser les contours de cette notion. Les définitions qu'on en donne sont souvent linguistiques et n'évoquent guère que les

¹² É. Bordas, « Romanesque et énonciation "philosophique" dans le récit », in G. Séginger (dir.), *Littérature et philosophie mêlées*, op.cit., p. 67.

¹³ V. Hugo, projet de préface pour *L'Homme qui rit* [1869], cité par M. Roman et M.-C. Bellosta, *Les Misérables, roman pensif*, op.cit., p. 15.

cas d'énoncés brefs, mais les déclarations des théoriciens de la littérature montrent que l'on peut élargir le concept pour y réfléchir à l'échelle d'un ouvrage tout entier. Il reste néanmoins nécessaire d'opérer quelques discriminations afin de préciser l'extension particulièrement large du terme. Jacques Dürrenmatt rapporte que plusieurs théoriciens s'y emploient depuis longtemps. Ainsi, résume-t-il, en 1766, Gabriel Girard propose de qualifier d'« équivoque » un « discours à double signification dont la seconde n'est comprise que de l'énonciateur », tandis que si la seconde signification « n'est compréhensible que d'un nombre réduit d'auditeurs ou de lecteurs » il s'agirait d'un discours « à double sens »¹⁴. Quant à l'ambiguïté, l'abbé écrit qu'elle

a un sens général, susceptible de diverses interprétations ; ce qui fait qu'on a peine à démêler la pensée précise de l'Auteur, & qu'il est même quelque fois impossible de la pénétrer au juste.¹⁵

S'il paraît mal aisé de déterminer les intentions de l'auteur et de présager la réception d'un énoncé ou d'une œuvre pour distinguer l'équivoque du double sens, il est en revanche important d'insister sur les difficultés et les incertitudes interprétatives suscitées par un discours ambigu, sous peine d'abuser de ce qualificatif. Beaucoup plus récemment, Catherine Fuchs opère une restriction supplémentaire en parlant de « plurivocité » quand plusieurs significations sont données comme co-possibles et d'ambiguïté dans le cas d'une « coexistence de plusieurs interprétations disjointes et mutuellement exclusives »¹⁶. Adopter cette définition précise nous conduirait peut-être à trop restreindre l'étude que nous nous proposons de mener dans ce chapitre, après avoir proposé d'élargir à l'œuvre littéraire la notion d'ambiguïté. Nous préférons retenir que cette dernière suppose, si ce n'est une incompatibilité, du moins une hésitation entre différentes interprétations. Il restera néanmoins important de distinguer les cas où diverses significations peuvent cohabiter dans une œuvre en s'enrichissant mutuellement de ceux où elles s'avèrent plutôt incompatibles.

C'est en effet aux tensions les plus problématiques que nous allons nous intéresser ici : à celles qui, à l'échelle d'un ouvrage entier, en mettent le sens en question. Nous nous demanderons en particulier comment expliquer les cas manifestes de contradiction. Peut-on trouver une cohérence ou une explication malgré des impossibilités apparentes ? Au-delà des différents procédés utilisés et de leur confusion, peut-on distinguer des lieux ou des modes privilégiés du didactisme et de l'ambiguïté ? Selon quelle logique se développerait alors cette sorte de double discours ? Il apparaîtra que, jouant un rôle décisif dans le dispositif argumentatif d'une œuvre de fiction, en tant que symbole ou porte-parole d'une cause, le personnage s'avère aussi concentrer les ambiguïtés au point de rendre incertaines les leçons de plusieurs œuvres. La portée de quelques-unes peut aussi se trouver brouillée par la superposition de multiples niveaux de lecture : la profondeur métaphysique qui sous-tend bien des ouvrages de Vigny peut en compliquer le propos plutôt que l'enrichir, de même que la conjonction de diverses logiques argumentatives. Cette complexité s'oppose à l'expression tranchée de thèses dans des endroits où l'auteur s'exprime de façon privilégiée, comme pour

¹⁴ J. Dürrenmatt, *Le Vertige du vague*, *op.cit.*, p. 55-56 ; voir Gabriel Girard, *Synonymes français* [1766].

¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

¹⁶ Catherine Fuchs, *Les Ambiguïtés du français* [1996], résumée par J. Dürrenmatt, *Le Vertige du vague*, *op.cit.*, p. 24.

fixer le sens de ses œuvres. Il faudra donc tenter d'expliquer les raisons de ces écarts entre deux modes d'expression certes distincts, mais qui installent dans plusieurs œuvres des tensions insolubles.

I/ AMBIGUÏTÉS TROUBLANTES DES PERSONNAGES

Si Vigny peut représenter ses personnages de façon très tranchée pour les besoins de l'argumentation, il ne se prive toutefois pas de les doter d'un caractère riche, en particulier dans des œuvres dont l'étendue se prête au développement d'une psychologie ou à l'évolution d'un individu, ce qui n'est guère le cas dans les poèmes de l'auteur. L'interaction entre protagonistes accroît encore, en la dévoilant, cette complexité qui trouble parfois les conclusions des ouvrages.

A) CARACTÈRES COMPLEXES

Dans des œuvres comme « Éloa » ou *Servitude et grandeur militaires*, le propos de l'auteur semble précisément de livrer une image nuancée de figures trop souvent caricaturées, qu'il s'agisse de Satan ou des militaires. Mais même quand cette complexification ne semble pas primordiale, une certaine ambiguïté confère volontiers aux personnages de Vigny un intérêt supplémentaire.

1. LE SATAN D'« ÉLOA »

La représentation de la figure de Satan constitue un enjeu majeur d'« Éloa ». On se souvient que le poète remet en cause le regard habituellement négatif porté sur le personnage en lui faisant notamment prononcer des paroles d'un charme indéniable, évoquant de surcroît la poésie de l'auteur lui-même, d'une sensualité aisément provocatrice. Pour autant, Vigny ne défend pas le relativisme des valeurs que prône Lucifer¹⁷. Il interroge donc l'orthodoxie sans la renverser totalement, ne réhabilite pas le personnage mais le rend véritablement ambigu. Cela apparaît dès le premier portrait de l'ange déchu, qui multiplie alternatives et analogies,

¹⁷ Voir notamment chapitre 3, p. 189-190.

renvoyant ainsi l'image d'un être insaisissable : le « jeune homme inconnu » est successivement comparé à « un Cygne endormi », à « un Roi qui d'un mont voit passer son armée » et au « doux vent du matin » ; le poète hésite à dire sa robe « flamboyante ou pâle », à déterminer si le bandeau entourant ses cheveux « était une couronne ou peut-être un fardeau » ainsi qu'à expliquer pourquoi le personnage garde d'abord les yeux baissés¹⁸. Il peut ainsi suggérer le danger d'un personnage difficile à cerner, la tromperie possible d'apparences incertaines. Mais cette description hésitante met aussi en cause la représentation simpliste, traditionnellement défavorable, de Satan. La complexité du personnage ne se laisse donc pas expliquer facilement ; elle est elle-même ambivalente.

Quand Lucifer entame un autoportrait, certains vers donnent l'impression d'une révélation :

Je suis celui qu'on aime et qu'on ne connaît pas.

[...]

Je suis le Roi secret des secrètes amours.¹⁹

L'affirmation d'une identité s'oppose à l'ignorance commune, traduite par la forme négative du verbe *connaître* ainsi que par l'adjectif *secret* ; le verbe *aimer* et le substantif *Roi*, doté d'une majuscule, démentent une condamnation qui reste habilement implicite ; la formule « Je suis celui qu' » rappelle même la façon dont Dieu, interrogé par Moïse sur le Sinäï, préconise qu'on le désigne : « Je suis celui qui est »²⁰. À ces suggestions tacites s'ajoute le charme des assonances et des allitérations qui confèrent aux vers une fluidité manifeste. On peut néanmoins juger cet ensorcellement douteux : outre qu'entendre un personnage engager lui-même son propre éloge peut susciter la méfiance, ces déclarations ne suffisent pas à faire oublier l'identité diabolique du locuteur, que le dénouement du poème confirmera être un séducteur au mauvais sens du terme. L'attrait des formules ne conduit donc pas nécessairement à accorder un nouveau crédit à Satan mais peut aussi bien laisser soupçonner une stratégie mensongère. De façon complexe, le discours du personnage renvoie également à une axiologie claire en même temps qu'il la déstabilise :

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.²¹

La simplification 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, apparaît en fait fragile. 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 le nom *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. Si l'opposition traditionnelle entre lumière divine

¹⁸ « Éloa », v. 351-382, *Poèmes antiques et modernes*, p. 20.

¹⁹ *Ibid.*, v. 426-434, p. 22.

²⁰ *Exode*, III, 14.

²¹ « Éloa », *op.cit.*, v. 439-444, p. 22.

et obscurité maléfique paraît finalement incertaine, il en va de même des déclarations de Satan, qui semble ici présenter un état de fait bien plus que mettre en cause un préjugé, alors même que son exposé n'est pas sans faille. Le personnage achève de créer l'équivoque en se décrivant plus loin « voilé comme un soleil d'hiver »²², mêlant les attributs divins et diaboliques qu'il avait pourtant séparés ; encore une fois, il met alors en cause les représentations figées, volontiers manichéennes, en se montrant lui-même ambigu.

Les commentaires du narrateur mettent également en évidence la complexité du personnage, en particulier quand celui-ci pense avec nostalgie à sa pureté perdue :

Le tentateur lui-même était presque charmé,
Il avait oublié son art et sa victime,
Et son cœur un moment se reposa du crime.²³

Le passage est d'une grande subtilité. La dénomination « tentateur » rattache le discours du poète à la tradition qui condamne Satan. Pourtant, ce sont de discrètes nuances qui suggèrent la corruption du personnage : l'adverbe *presque*, qui implique que Lucifer tenait jusque là un discours amoureux sans sincérité, et le complément circonstanciel de temps « un moment », qui prévient que ce fléchissement n'est qu'éphémère. Formuler ce que le personnage au contraire oublie, à savoir une hypocrisie malfaisante, contredit aussi insidieusement l'idée d'un possible rachat. En revanche, le choix du verbe *se reposer* pour gouverner l'objet « crime » implique une souffrance qui appelle quelque compassion sur le protagoniste. Comme souvent²⁴, on ne trouve pas la même finesse dans une des ébauches du texte où le poète s'exclame, quand Satan pleure en voyant Éloa prête à s'enfuir :

Ô pur amour, ainsi le mal te prend ses armes !²⁵

Les larmes du démon apparaissent ainsi clairement comme une rouerie, non comme le signe d'un possible repentir, et le poète s'engage explicitement dans le camp du bien à travers l'adresse émue au « pur amour », qui exclut d'entrer en contact avec Lucifer, relégué au rang de malfaiteur. Il est plus intéressant, dans la version définitive, que Satan se prenne véritablement au jeu de la séduction et fléchisse face à la pureté de l'ange éponyme. De même, les portraits complexes qui sont finalement faits du démon confèrent au poème une richesse et une profondeur que n'aurait pas une simple histoire de séduction d'une victime innocente par un bourreau cruel, dont semble relever l'opposition simpliste imaginée dans une autre esquisse, en prose :

Elle tourna encore deux fois vers le ciel des yeux qui ne le voyaient plus, et sa tête tomba sur la tête de l'Archange maudit. Sitôt que les boucles des cheveux noirs furent confondues avec les tresses blondes comme deux fleuves, on ne vit plus rien qu'un nuage de lumière où s'agitaient quatre ailes rapides.²⁶

L'antithèse entre noirceur et blondeur des cheveux, qui rappelle le dualisme de « La Dryade », fait ici ressortir le tragique d'une confusion entre bien et mal, tandis que le poème achevé pose la question passionnante de la validité de ces catégories.

²² *Ibid.*, v. 550, p. 25.

²³ *Ibid.*, v. 686-688, p. 29.

²⁴ Voir chapitre 7, p. 547 *sqq.*

²⁵ Esquisses concernant « Éloa », *L'Atelier du poète, Œuvres complètes*, t. I, p. 248 (fragment B 15).

²⁶ *Ibid.*, p. 249 (fragment B 17).

2. LES SOLDATS DE *SERVITUDE ET GRANDEUR MILITAIRES*

Le projet de *Servitude et grandeur militaires*, tel qu'il apparaît dans les chapitres introductifs du volume, semble aussi de montrer que le soldat appelle un jugement plus complexe qu'on ne pourrait le croire. C'est notamment ce qui ressort de cette série d'oppositions :

L'homme soldé, le soldat, est un pauvre glorieux, victime et bourreau, bouc émissaire journallement sacrifié à son peuple et pour son peuple qui se joue de lui ; c'est un martyr féroce et humble tout ensemble, que se rejettent le pouvoir et la nation toujours en désaccord.²⁷

Renaud explicite les antithèses paradoxales réunissant les idées de faiblesse pitoyable et de culpabilité cruelle quand il conclut, au terme de son récit de vie : « vous savez par quel chemin je suis arrivé à haïr la guerre, tout en la faisant avec énergie. »²⁸ Une telle déclaration invite à ne pas s'arrêter aux actions des soldats, réglées par leurs devoirs, mais à chercher à comprendre leurs états d'âme. De façon intéressante, le narrateur n'échappe pas aux déchirements qu'il révèle chez les autres. Il rapporte ainsi le malaise que lui causa sa réaction spontanée de dessiner le pied de l'adjudant dont le corps fut déchiqueté par l'explosion de la poudrière de Vincennes :

Je me sentis en ce moment très haïssable. Mon jeune cœur était gonflé du chagrin de cette mort, et je continuai pourtant avec une tranquillité obstinée le dessin que j'ai conservé, et qui tantôt m'a donné des remords de l'avoir fait, tantôt m'a rappelé le récit que je viens d'écrire et la vie modeste de ce brave soldat.²⁹

Le passage met en évidence un contraste entre émotion et tendance à un recul froid, exposée comme un trait majeur de l'attitude militaire dans l'introduction de l'ouvrage³⁰. Mais il montre aussi que ce dessin macabre a revêtu un intérêt avec le temps : celui de fixer un souvenir permettant à la fois une réflexion et une forme d'hommage. Le geste du dessinateur apparaît donc polysémique, ce qui exige un jugement prudent.

Rien n'égale cependant, dans *Servitude et grandeur militaires*, la véritable ambiguïté du capitaine du Marat. On peut d'emblée considérer comme un signe de duplicité sa propension à parler « solennellement [...], avec un plaisir d'enfant »³¹ : arborer une posture de maître et de père³² en n'étant ni l'un ni l'autre peut dénoncer une volonté du personnage de se faire passer pour ce qu'il n'est pas. C'est là une tendance bien connue des récits autobiographiques, que reflète encore cette question, quand le soldat raconte comment il dut exécuter le jeune homme

²⁷ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre II, p. 691.

²⁸ *Ibid.*, III, chapitre VIII, p. 813.

²⁹ *Ibid.*, II, chapitre XIII, p. 760.

³⁰ *Ibid.*, I, chapitre III, p. 694.

³¹ *Ibid.*, I, chapitre IV, p. 700.

³² *Ibid.*, I, chapitre V, p. 701: « Vous saurez d'abord, mon enfant [...] »

placé sous sa garde : « N'est-ce pas que vous trouvez que j'étais bien malheureux ? »³³ L'interrogation rhétorique présente comme une évidence ce qui n'en est pourtant pas une : le protagoniste fut certes la victime d'un ordre inique mais également le bourreau (pour reprendre les termes du chapitre II) du prisonnier, faute d'oser refuser l'autorité à laquelle il était soumis. La compassion que semble rechercher le locuteur est donc susceptible de céder la place à un jugement sévère, d'autant que plusieurs éléments permettent par ailleurs de soupçonner le vieil homme d'avoir obéi à l'ordre d'exécution parce qu'il désirait la femme du condamné. C'est en particulier ce qui ressort de la scène où le capitaine observe ses « petits déportés » dans leur chambre sous prétexte de comprendre pourquoi ils ne respectent pas le couvre-feu, « avant de [s]e fâcher », au lieu de se mettre « en colère tout de suite »³⁴. Cette entorse au règlement semblerait bénigne dans un autre contexte ; elle paraît moins innocente dans cette nouvelle qui pose précisément la question de l'obéissance. Si le soldat ne remet pas en cause l'arrêt de mort consigné dans la lettre au cachet rouge, il sait se montrer plus souple dans des circonstances où la sévérité serait pourtant tolérable. Quelques éléments suggèrent pourquoi. Savoir comment il se fait que le couple n'a toujours pas éteint la lumière ne paraît pas une raison suffisante. Laisser les jeunes gens terminer leurs prières du soir pourrait toutefois se concevoir mais le capitaine n'interrompt pas leur conversation une fois ces actes de dévotion accomplis ; il écoute au contraire très longuement les propos des interlocuteurs. Le paragraphe où le personnage rapporte comment il conserva une posture d'observateur muet suggère dans quel sens interpréter la scène :

La jeune femme était à genoux et faisait ses prières. Il y avait une petite lampe qui l'éclairait. Elle était en chemise ; je voyais d'en haut ses épaules nues, ses petits pieds nus et ses grands cheveux blonds tout épars. Je pensai à me retirer, mais je me dis : « Bah ! un vieux soldat, qu'est-ce que ça fait ? » Et je restai à voir.³⁵

L'excuse qu'avance le protagoniste ne fait que révéler ce qui est à soupçonner dans cette scène : le voyeurisme d'un homme qui n'a peut-être pas passé l'âge de désirer une jeune femme dévoilant, dans l'intimité supposée d'une chambre conjugale, des appas habituellement domestiqués. Ce soupçon semble se confirmer quand le marin interrompt finalement la scène : « Ils commençaient encore à s'embrasser ; je frappai du pied vivement sur le pont pour les faire finir. »³⁶ Étant donné la complaisance dont fait preuve le commandant durant la longue discussion qui précède, il semble que ce soit aux baisers des époux qu'il veuille jalousement couper court. On est tenté d'interpréter de la même façon le conseil qu'il donne au condamné de ne pas embrasser sa femme une dernière fois³⁷. La distance que s'impose le protagoniste face à l'héroïne éponyme laisse également songeur : « Laurette était ce jour-là si jolie, que je ne voulus pas m'approcher d'elle »³⁸. Il est naturel de comprendre que le soldat, bouleversé par la découverte du sort réservé à son prisonnier, ne veut pas contempler la jeune femme épanouie dont il va briser le bonheur, mais cette phrase pourrait aussi exprimer la tentation interdite à laquelle le personnage semble susceptible de céder. De ce fait, le rôle que lui confie le mari de Laurette s'avère particulièrement trouble :

³³ *Ibid.*, p. 713.

³⁴ *Ibid.*, p. 706.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 709.

³⁷ *Ibid.*, p. 712.

³⁸ *Ibid.*, p. 710.

« Enfin vous remplacerez son père, sa mère et moi autant que possible, n'est-il pas vrai ? »³⁹
Le jeune homme ne semble pas s'aviser que remplacer un père et un mari constitue une demande singulièrement équivoque.

Le chapitre VI, qui montre Laurette des années plus tard, confirme l'ambiguïté de ses rapports avec le soldat. Avoir gardé auprès de lui, pendant « toutes les guerres de l'Empereur », la jeune femme devenue folle et abandonnée par sa famille semble illustrer le dévouement du chef de bataillon mais le geste que fait l'héroïne de baiser la main du personnage « comme une pauvre esclave » crée un malaise que traduit bien la réaction personnelle rapportée par le narrateur : « Je me sentis le cœur serré par ce baiser, et je tournai bride violemment »⁴⁰. Le commandant ravive de plus le soupçon d'une tentation quasi incestueuse en expliquant : « Je suis vieux, et elle a l'air de croire que je suis son père ; malgré cela, elle m'étranglerait si je voulais l'embrasser seulement sur le front. »⁴¹ La confiance pourrait bien révéler comment Laurette perçoit un désir répréhensible chez celui qui sait ne pas véritablement être son père. Cette posture paternelle est d'ailleurs remise en cause de façon presque explicite par le soldat qui raconte la mort des deux protagonistes : « Ah bah ! père ! qu'est-ce que vous dites donc ? ajouta-t-il d'un air qu'il voulait rendre fin et licencieux. »⁴² La façon dont ce personnage évoque les figures du vieillard et de sa protégée suggère déjà qu'on peut poser sur eux un autre regard que celui, apparemment naïf, du narrateur principal :

C'était un brave homme ; il a été *descendu* par un boulet à Waterloo. Il avait, en effet, laissé aux bagages une espèce de fille folle que nous menâmes à l'hôpital d'Amiens, en allant à l'armée de la Loire, et qui y mourut, furieuse, au bout de trois jours.⁴³

Sans parler de lui-même et de Laure avec autant de mépris, le vieux militaire, en contredisant l'éloge de son confident, indique qu'il n'est pas facile de juger son cas :

« Vous êtes un digne homme », lui dis-je. Il me répondit :
« Eh ! pourquoi donc ? Est-ce à cause de cette pauvre femme ?... Vous sentez bien, mon enfant, que c'était un devoir. [...] »⁴⁴

Minimiser le mérite qu'on peut lui attribuer en mettant en avant la notion de devoir, comme si elle avait toujours dicté sa conduite, semble en fait permettre au personnage d'exprimer, davantage que sa modestie, son innocence. Mais la façon dont il se retranche en permanence derrière cette idée peut s'en trouver elle aussi mise en évidence et dénoncée. La nouvelle s'achève donc sur plusieurs ambiguïtés, qui soulignent sans les résoudre celles contenues dans le récit de l'ancien marin.

³⁹ *Ibid.*, 712.

⁴⁰ *Ibid.*, I, chapitre VI, p. 717.

⁴¹ *Ibid.*, p. 719.

⁴² *Ibid.*, p. 720.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 719.

3. LE COUPLE DE *QUITTE POUR LA PEUR*

Dans le court proverbe que constitue *Quitte pour la peur*, Vigny ne développe guère la psychologie de ses personnages mais il les montre là encore complexes et même ambivalents. Tronchin livre ainsi à la duchesse un portrait déconcertant de son mari à la scène 3 :

Il est furieusement fantasque, madame ; je l'ai vu haut comme ça (mettant la main à la hauteur de la tête d'un enfant), et toujours le même, suivant tout à coup son premier mouvement avec une soudaineté irrésistible et impossible à deviner. Dès l'enfance, cette impétuosité s'est montrée et n'a fait que croître avec lui. Il a tout fait de cette manière dans sa vie, allant d'un extrême à l'autre sans hésiter. Cela lui a fait faire beaucoup de grandes choses et beaucoup de sottises aussi, mais jamais rien de commun. Voilà son caractère.⁴⁵

Paradoxalement, ce qui ne change pas chez le duc, c'est son tempérament imprévisible et instable, qui défie toute tentative de caractérisation et rend comique la conclusion du docteur, insinuant qu'il a contribué à connaître un homme impossible à cerner.

L'héroïne n'est pas moins « insaisissable », comme le lui reproche le médecin parce qu'elle ne cesse de « remue[r] »⁴⁶, sans empêcher d'entendre l'adjectif au sens figuré. À la scène 4, Tronchin souligne en effet la pureté de cette femme néanmoins coupable au regard des lois sociale et religieuse. Après avoir distingué la duchesse de l'époque « d'indifférence » et « d'irréligion » dans laquelle elle vit, il nuance toutefois son propos :

Elle souffrira sans doute ; mais, dans le temps et le monde où nous sommes, la nature usée, faible et fardée dès l'enfance n'a pas plus d'énergie pour les transports du malheur que pour ceux de la félicité.⁴⁷

Sa patiente semble cette fois participer de la décadence morale du siècle des Lumières. Le dramaturge nuance aussi l'image de son héroïne en la représentant, au début de la scène 9, les « cheveux à demi dépoutrés répandus sur son sein, comme ceux d'une Madeleine, en longs flots nommés repentirs »⁴⁸. La référence à la sainte pécheresse suggère à la fois une culpabilité et la possibilité d'un rachat, de même que la pièce tend à nier une quelconque faute de cette femme adultère délaissée par son mari, tout en mettant en scène un châtement dont la légèreté reste discutable. L'ambiguïté des personnages reflète donc celle de l'intrigue et contribue à engager une réflexion complexe sur les droits réciproques de l'homme et de la femme.

⁴⁵ *Quitte pour la peur*, scène 3, p. 729-730.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 727.

⁴⁷ *Ibid.*, scène 4, p. 731.

⁴⁸ *Ibid.*, scène 9, p. 734-735.

4. LES PROTAGONISTES DE *LA MARÉCHALE D'ANCRE*

Vigny accroît aussi l'intérêt de *La Maréchale d'Ancre* en « se conform[ant] au précepte aristotélicien, concernant les héros tragiques » : comme le relève André Jarry, « [a]ucun [des] quatre personnages [principaux] n'est entièrement mauvais »⁴⁹. En effet, sans réhabiliter Concini, le dramaturge lui prête des monologues pathétiques, dans lesquels le personnage ne s'affirme pas comme un être ignoble mais comme un homme capable de souffrir et de tirer les leçons des revers qu'il subit. Le spectateur n'est donc pas seulement amené à le juger avec sévérité mais peut méditer ses propos et même éprouver quelque pitié, à l'instar de Picard qui s'écrie, en voyant le cadavre laissé par Vitry : « Pauvre Concini ! Je le plains, à présent. »⁵⁰

À l'inverse, Léonora est une figure globalement positive – sensible, scrupuleuse, fidèle à la reine dans l'infortune – mais elle n'échappe pas complètement à l'ambiguïté. D'emblée, la présentation des caractères en livre un portrait tout en nuances, aussi bien au moral qu'au physique :

Femme d'un caractère ferme et mâle, mère tendre et amie dévouée ; calculée et dissimulée à la façon des Médicis, dont elle est l'élève ; manières nobles, mais un peu hypocrites ; teint du midi sans couleurs ; gestes brusques parfois, mais habituellement composés.⁵¹

De fait, la maréchale est une femme double. Elle en rend compte elle-même quand, après avoir repoussé les demandes ambitieuses de son époux, elle se résout à les satisfaire « pour assurer la grandeur future de [leurs] enfants » et déclare : « C'était Léonora Galigaï qui tremblait : la maréchale d'Ancre n'hésitera jamais. »⁵² De manière intéressante, la locutrice met en avant son rang pour souligner sa force alors qu'elle vient de céder en tant que mère aux prières de son mari. Au moment même où elle l'énonce, cette partition entre personnage privé et public paraît donc relativement artificielle. L'héroïne semble bien déchirée mais c'est par l'avidité de Concini et ses sentiments maternels, d'un côté, le souci du peuple et de l'éthique, de l'autre, davantage qu'elle n'est partagée entre ses intérêts personnels et ceux de l'État. Elle montre bien qu'elle emploie des formules à ne pas comprendre au pied de la lettre quand elle dit encore, pour montrer son courage : « Je vais tout voir de près et me faire homme aujourd'hui. »⁵³ En revanche, quand son palais est attaqué par le peuple, la maréchale fait mine de s'étonner qu'on la « traite en homme, et en homme de guerre »⁵⁴, comme si elle reniait, devant le danger, la force qu'elle revendiquait avant de chuter. Il y a même quelque lâcheté à se présenter devant ses juges comme « une faible femme jetée sans guide au sommet du pouvoir »⁵⁵ alors que l'acte I a bien montré comment elle peut se décider à prendre les événements en main, loin de subir un sort incontrôlable comme l'insinue le participe passé

⁴⁹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 265.

⁵⁰ *La Maréchale d'Ancre*, V, 14, p. 712.

⁵¹ *Ibid.*, « Caractères », p. 627.

⁵² *Ibid.*, I, 3, p. 642.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, III, 7, p. 681.

⁵⁵ *Ibid.*, IV, 7, p. 692.

jetée, utilisé sans complément d'agent. Mais la façon dont l'ancienne favorite se ressaisit et nargue Luynes, à la fin de l'acte IV, fait reconnaître à ce dernier : « Il y a peu d'hommes comme elle »⁵⁶, ce qui justifie en définitive l'idée d'une virilité de l'héroïne. Il faut également relever que quand elle accuse les mauvais conseillers qui l'ont entourée, à la scène 7, la maréchale rappelle des ignominies dont elle n'est pas pour autant innocente :

Répondez, monsieur de Bellièvre, vous qui m'avez conseillé le procès de Prouville, me jugerez-vous ? [...] Et vous, vous, monsieur de Bullion, qui m'avez conseillé des ordonnances pour lever des impôts en Picardie sans lettres royales, serez-vous mon juge ?⁵⁷

Ces accusations sont donc à double tranchant et égratignent aussi l'image de la locutrice. Il en va de même quand Léonora persifle Luynes et lui demande une faveur en disant : « entre gens comme nous, on se rend quelques services »⁵⁸ ; tout ironique qu'elle est, cette affirmation d'une proximité avec un courtisan cruel et corrompu salit en partie l'héroïne. Celle-ci manifeste du reste moins de hauteur devant Isabella que face à ses juges. Elle cherche à susciter la pitié en dépréciant le haut rang qu'elle occupait jusque là pour en dénoncer les failles : « Si vous avez eu à vous plaindre de moi, en vérité, je ne l'ai pas su. C'est là le malheur des pauvres femmes qu'on nomme de grandes dames. »⁵⁹ Pensant qu'elle a dû offenser son accusatrice bien qu'elle ne la connaisse pas, Léonora s'abaisse même à faire semblant de reconnaître Isabella ; elle tente ensuite de la séduire : « Nous sommes des sœurs, toutes les Italiennes !... »⁶⁰ L'héroïne semble ainsi mettre en avant, selon les circonstances, les facettes de sa personnalité le plus susceptibles de lui être favorables, ce qui n'est pas loin de constituer une comédie hypocrite. Elle suggère d'ailleurs s'être abaissée à de viles manipulations quand elle se reprend et dit : « On ne sait ce qu'on fait quand on a peur de mourir !... »⁶¹ C'est donc en vain qu'elle déclare finalement à Isabella : « vous n'avez pas le droit de me croire humiliée devant vous. »⁶² Cette réplique trahit plutôt un abaissement, qu'il est vain de chercher à nier.

Si Isabella s'avère ici inflexible, elle n'appelle cependant pas non plus de jugement simpliste. Elle effraye certes par sa détermination à conduire sa rivale à la mort et par sa froideur qui met cette dernière à la torture mais la fin de la scène rappelle sa douleur de femme passionnée et trompée :

LA MARÉCHALE : Ah ! c'est une fille perdue !

ISABELLA, *levant les bras au ciel avec désespoir* : Oh ! oui, perdue !⁶³

C'est pourtant Borgia le véritable responsable des souffrances de son épouse, qu'il tient jalousement enfermée alors qu'il va retrouver une ancienne amante dont elle ne sait rien. L'injuste dureté du Corse se manifeste en particulier à la scène 10 de l'acte II où, sortant du Louvre, il repousse les embrassements d'Isabella et s'agace de ses questions naïves sur la cour, pour finir par fustiger avec colère l'« orgueil » qu'il y a vu, « *oubliant* » tout à fait son

⁵⁶ *Ibid.*, IV, 13, p. 702.

⁵⁷ *Ibid.*, IV, 7, p. 692-693.

⁵⁸ *Ibid.*, IV, 13, p. 701.

⁵⁹ *Ibid.*, IV, 9, p. 695-696.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 696.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 698.

⁶³ *Ibid.*, p. 697.

interlocutrice⁶⁴. Il montre pourtant à la scène précédente qu'il est capable de sentiment et de modération, se « repent[ant] » d'être allé « trop loin »⁶⁵ dans son désir de vengeance après avoir été ébranlé par la vue de Léonora. Mais en décidant de ne plus manifester que de la « pitié » « pour toute femme »⁶⁶, il énonce une règle qu'il va immédiatement enfreindre face à son épouse. De surcroît, il souligne sa responsabilité dans les intrigues visant à renverser les Concini, auxquelles il renonce bien légèrement, comme inconscient des conséquences du mouvement enclenché. Thémines a donc raison, à l'acte III, d'avertir la maréchale que le Corse « joue deux rôles », après que ce dernier a prononcé de grandes tirades sur l'aveuglement du pouvoir sans bien mesurer l'urgence de la situation⁶⁷. Même la haine de Borgia et Concini présente quelque ambiguïté tant elle est partagée intensément. Le Maréchal évoque presque son ennemi comme son frère quand il raconte leur rivalité à Samuel : « Nos mères nous prirent, encore dans les langes, et en s'injuriant accoutumèrent nos petits bras à se frapper. »⁶⁸ Cette proximité se confirme au moment du dénouement, les deux duellistes dissimulant leurs blessures pour mener un combat à mort, ce dont ils rendent finalement compte dans un échange dont les répliques parallèles évoquent presque un duo amoureux :

CONCINI, *sentant son épée, et avec joie* : Ma lame a une odeur de sang.

BORGIA, *tâtant son épée, et avec triomphe* : La mienne est mouillée.

CONCINI : Va, si tu n'étais pas frappé, tu serais déjà venu m'achever.

BORGIA, *avec joie* : Achever ? – Tu es donc blessé ?

CONCINI : Eh ! sans cela, n'irais-je pas te traverser le corps vingt fois ? D'ailleurs, tu l'es autant que moi pour le moins.

BORGIA : Il faut bien que cela soit, car je ne resterais pas à cette place.

CONCINI, *avec désespoir* : N'en finirons-nous jamais ?

BORGIA, *avec rage* : Tous deux blessés, et vivants tous deux !⁶⁹

C'est certes le désir de tuer l'autre qui meut et dépite chaque personnage mais la similitude de leurs gestes, de leurs propos et de leurs sentiments, la façon dont ils se devinent, manifestent un lien indissoluble, exprimé avec force dans le chiasme final.

B) CONFRONTATIONS SANS NETTETÉ

C'est donc aussi dans leurs relations les uns aux autres que les personnages de Vigny s'avèrent ambigus. Cela ressort particulièrement quand deux figures fort différentes constituent néanmoins une sorte de couple, comme le missionnaire et l'interprète de *L'Alméh* ou, dans les *Consultations*, Stello et le Docteur noir.

⁶⁴ *Ibid.*, II, 10, p. 665.

⁶⁵ *Ibid.*, II, 9, p. 663.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 664.

⁶⁷ *Ibid.*, III, 7, p. 680. Voir notre chapitre 5, p. 304 *sqq.*

⁶⁸ *La Maréchale d'Ancre*, II, 7, p. 660.

⁶⁹ *Ibid.*, V, 12, p. 711.

1. LE MISSIONNAIRE ET L'INTERPRÈTE DE *L'ALMÉH*

Il apparaît ainsi excessif de considérer avec Sarga Moussa que si l'interprète de *L'Alméh* échappe à l'ironie du narrateur, Servus Dei est « totalement discrédité »⁷⁰. Par exemple, après l'échec de son sermon, conclu par « une de ces insolences perfides » des Arabes, le prêtre pleure « comme un enfant honteux »⁷¹. Cette réaction peut s'expliquer de plusieurs manières : le prédicateur pourrait se reprocher d'avoir tenté en pure perte une manipulation grossière des textes sacrés ; le narrateur explique que « son amour-propre et sa bonne foi furent [...] cruellement blessés de cette avanie qui lui était faite en présence de l'interprète »⁷². Quoi qu'il en soit, la scène reste émouvante ; les larmes du religieux suscitent la pitié. La transcription du point de vue de l'interprète le confirme :

il regardait avec un intérêt triste ce pauvre vieillard infirme, jeté tout seul dans un désert, au milieu des barbares, sans autre appui que sa foi, et voué à une seule idée dans laquelle il s'était trompé, celle de son prosélytisme.⁷³

On remarque cependant que la compassion n'exclut pas la critique et que le polyglotte juge sans appel l'échec de son voisin. Au chapitre II, il moque même ouvertement l'activité picturale de celui qu'il désigne comme un « peintre en bâtiment », après avoir fait « retentir dans l'écho des péristyles un éclat de rire long et ironique »⁷⁴. Le père Servus Dei suggère pourtant qu'il mérite le plus grand respect, en désignant le travail auquel il se livre comme « un acte de foi [accompli] dans toute la simplicité de [s]on cœur » et en se représentant marchant dans la voie du Christ : « j'ai eu bien des croix à porter à la suite de Notre-Seigneur »⁷⁵. Plusieurs plongées dans la conscience de cet homme que l'on voit « profondément absorbé dans l'extase d'une prière sincère et fervente »⁷⁶, au chapitre III, attestent que ces proclamations ne sont pas trompeuses. Le missionnaire éprouve ainsi une certaine gêne face aux « petites concessions qu'il fai[t] à l'Orient et à ses usages »⁷⁷, justifiant à la fois la réprobation et l'indulgence du lecteur, qui reçoit confirmation des ruses du personnage en même temps qu'il en découvre les scrupules.

Le narrateur peut sembler prendre parti pour le protagoniste. En désignant comme une « occupation méritoire » la peinture du « pauvre missionnaire »⁷⁸, il manifeste respect et compassion pour le personnage. Un peu plus loin, il suscite même l'admiration en expliquant que le prêtre

était parvenu à se maintenir à travers les passions opposées des tyrans et des esclaves, des

⁷⁰ S. Moussa, « Un détournement littéraire de la description [...] », *op.cit.*, p. 370-371.

⁷¹ *L'Alméh*, chapitre IV, p. 486. Voir nos chapitres 1, p. 60 et 5, p. 323-324.

⁷² *L'Alméh*, chapitre IV, p. 486.

⁷³ *Ibid.*, p. 487.

⁷⁴ *Ibid.*, chapitre II, p. 459. Voir notre chapitre 1, p. 65-66.

⁷⁵ *L'Alméh*, chapitre II, p. 459.

⁷⁶ *Ibid.*, chapitre III, p. 474.

⁷⁷ *Ibid.*, chapitre IV, p. 483.

⁷⁸ *Ibid.*, chapitre III, p. 470.

infidèles et des schismatiques, à peu près comme un pilote habile maintient en pleine mer une frêle chaloupe⁷⁹.

Le mérite du personnage – par ailleurs désigné comme « excellent homme » ou « bon père »⁸⁰ – est ici mis en évidence par une image qui, dans l'univers vignyen, est éminemment positive, comme le confirme en particulier « La Bouteille à la Mer ». Pour autant, le conteur n'encense pas son héros. Il en nuance ainsi le mérite au chapitre II :

Cependant, quelque juste que soit l'enthousiasme qui nous porte à signaler ainsi la gloire de notre ami, nous devons dire qu'il n'était pas le premier religieux conquérant de ces magnifiques demeures⁸¹.

On sent même une certaine moquerie face à l'ambition de peintre du missionnaire :

Très satisfait de son ouvrage, il descendit de ses degrés de pierre pour l'examiner de loin, [...] caressa son menton à barbe grise d'un air d'artiste consommé ; ensuite, remontant sur son échafaud⁸²...

L'emploi du terme *artiste* annonce l'ironie de l'interprète tandis que celui d'*échafaud* permet d'assimiler le recouvrement des fresques égyptiennes à un massacre. Le narrateur introduit également une distance sceptique quand il évoque « les germes de foi qu[e Servus Dei] se flattait d'avoir jetés dans les cœurs »⁸³ : le verbe *se flatter* constitue une modalisation mettant en doute la réalité de l'action du religieux. Loin de clarifier le jugement à porter sur le prêtre, l'instance narrative apparaît donc comme une source de confusion. On l'observe en particulier quand les deux protagonistes s'opposent au sujet d'un baptême subrepticement donné à un Bédouin :

le père se mit à raconter comment un jour que le jeune Arabe était malade, il lui avait jeté de l'eau sur la tête, et, par une innocente et pieuse supercherie, avait prononcé tout bas les paroles du baptême sur sa tête, le faisant ainsi chrétien malgré lui-même. L'interprète fit bien encore quelques observations malignes sur ce qu'il nommait escamoter une âme [...] ; mais le père Servus Dei [...] fit à l'interprète le portrait moral de son prétendu néophyte.⁸⁴

Le missionnaire présente d'abord son stratagème de façon à l'excuser et même à le valoriser mais son confident n'est pas convaincu. Toutefois, le narrateur marque une distance vis-à-vis de l'interprète à travers l'adjectif *malignes*, connoté négativement, et l'expression « ce qu'il nommait », qui ne signale pas seulement un discours rapporté mais constitue une modalisation questionnant la pertinence du propos. Pourtant, il met aussi en doute l'appartenance de Souleyman à la religion chrétienne en faisant précéder le terme *néophyte* de l'adjectif *prétendu*. Également sceptique vis-à-vis des deux personnages qui s'opposent, le narrateur ne les départage donc pas.

D'ailleurs, l'interprète n'est pas moins complexe que le prêtre, face auquel il manifeste compassion et moquerie. Un grand mystère entoure de plus ce personnage qui éveille les « soupçons » de Servus Dei et dont le narrateur met en évidence la « double nature »⁸⁵.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 471.

⁸⁰ *Ibid.*, chapitre II, p. 457 et 458.

⁸¹ *Ibid.*, p. 457.

⁸² *Ibid.*, p. 458.

⁸³ *Ibid.*, chapitre III, p. 470.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 476.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 472 et 475.

Toutefois, il n'est pas certain que cette étrangeté, ainsi soulignée, soit aussi troublante que l'ambiguïté du prêtre, telle qu'elle ressort des diverses perspectives qui s'affrontent dans l'œuvre à son sujet. Il est peut-être plus déstabilisant que les deux protagonistes ne s'opposent pas autant qu'on pourrait le croire. Outre qu'il ne maîtrise pas autant de langues que son camarade, le prêtre est quasiment ignorant des événements de la Révolution et reste hébété « comme un enfant à l'école » face à la missive que l'interprète reçoit de Bonaparte, multipliant des questions que son interlocuteur juge plutôt séniles, « lui parlant du ton que l'on prend avec un vieillard qui radote »⁸⁶. Il n'empêche qu'à la fin du chapitre III, c'est le religieux qui fournit une explication au jeune homme :

« Avez-vous entendu ? dit le missionnaire inquiet.

– J'ai entendu très clairement », répondit son compagnon, « que l'on a jeté de la poussière de minarets, mais je ne comprends pas très bien ce que cela veut dire.

– Qu'il y a un grand danger pour tout le pays ; les Égyptiens s'avertissent ainsi de village en village depuis des siècles.

[...] »⁸⁷

Ce renversement des rôles incite à retourner contre lui le mépris hautain affiché par l'interprète peu auparavant. Ce dernier complique aussi le jugement que l'on peut porter sur la foi naïve du prêtre en lui opposant un scepticisme qui n'est pas valorisé. Le jésuite s'inquiète en effet de trouver chez le jeune homme « une ironie habituelle de propos qui avait quelque chose de froid, de désespéré et de sinistre », ce que tend à confirmer le narrateur quand il décrit ensuite le personnage face au missionnaire en prière :

Il ne parut pas que ce spectacle lui donnât le moindre désir de s'agenouiller devant la croix, ni qu'une seule pensée religieuse résultât de sa méditation et de ses remarques ; au contraire, un sourire un peu caustique erra un moment sur le coin de ses lèvres⁸⁸.

Pour Sarga Moussa, la mise en scène de l'interprète contient une critique implicite de l'athéisme révolutionnaire, même si le religieux ne peut offrir un contre-modèle⁸⁹. Robert T. Denommé éclaire cet antagonisme complexe :

Les dialogues [...] entre l'Interprète et Servus Dei mettent en relief les deux attitudes qui semblent coexister chez le romancier : d'une part, le croyant orthodoxe ; de l'autre, le sceptique raisonneur.⁹⁰

Nous dirions plutôt qu'à travers ces figures qui suscitent toutes deux l'adhésion et la distance, Vigny interroge la double tendance à l'idéal et au scepticisme qui le caractérise mais il n'en demeure pas moins que *L'Alméh* contient en germe l'idée – centrale dans l'œuvre de l'auteur, on le sait – d'une nécessité de la foi malgré ses faiblesses, en même temps qu'il annonce le couple de Stello et du Docteur noir, comme le fait encore remarquer Robert T. Denommé⁹¹.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 481.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 483.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 473 et 475.

⁸⁹ S. Moussa, « Un détournement littéraire de la description [...] », *op.cit.*, p. 373.

⁹⁰ R. T. Denommé, « *L'Alméh* de Vigny et l'acheminement vers l'esprit pur », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* n° 45, *op.cit.*, p. 204.

⁹¹ *Ibid.*

2. STELLO ET LE DOCTEUR NOIR

En effet, comme le missionnaire et l'interprète de *L'Alméh*, le poète et le médecin des *Consultations* sont des personnages antagonistes mais pas caricaturaux, de sorte qu'on ne peut considérer comme « une sorte de révélation au lecteur »⁹², ainsi que le fait Liano Petroni, la suggestion finale du narrateur principal : « Ce que je crois, c'est que si mon cœur et ma tête avaient, entre eux, agité la même question, ils ne se seraient pas autrement parlé. »⁹³ Certes, le Docteur noir apparaît souvent comme un être impassible et il met en avant « la grande habitude qu'il a] de dompter [s]a sensibilité »⁹⁴. Son tempérament n'est pourtant pas si simple. Après l'histoire de Gilbert, alors que Stello l'accuse d'être « né sans entrailles », le conteur précise ainsi que sa froide distance n'est pas synonyme d'indifférence au malheur d'autrui et aux moyens d'y remédier⁹⁵. Au début de l'histoire de Kitty Bell, il en explique même la nature et l'origine :

Quelle que soit l'opinion que vous aient donnée sur mon compte l'inflexibilité de mes raisonnements et la dure analyse de mes observations, je vous assure que je suis très bon ; seulement je ne le dis pas. En 1770 je le laissais voir ; cela m'a fait tort, et je m'en suis corrigé.⁹⁶

En outre, l'attachement du médecin à la raison ne l'empêche pas de tomber d'accord avec Stello en certaines occasions, par exemple à propos des terroristes :

C'est une doctrine qui m'est particulière, monsieur, qu'il n'y a ni héros ni monstre. [...] Vous êtes surpris de me voir ici de votre avis, c'est que j'y suis arrivé par le raisonnement lucide, comme vous par le sentiment aveugle. Cette différence seule est entre nous, que votre cœur vous inspire, pour ceux que les hommes qualifient de monstres, une profonde pitié, et ma tête me donne pour eux un profond mépris. C'est un mépris glacial, pareil à celui du passant qui écrase la limace.⁹⁷

Non content de souligner cette possible complémentarité, le docteur feint un renversement des rôles, au chapitre XVI, pour signifier à son compagnon combien ses interruptions sont pénibles :

– Là ! là ! » s'écria le Docteur Noir, avec autant d'indignation qu'il put forcer son visage impassible à en indiquer ; « sitôt que je veux devenir sensible vous m'arrêtez tout court ; ma foi, vogue la galère ! »⁹⁸

Le conteur feint ici de vouloir exprimer une affectivité vibrante pour mieux mettre en évidence le détachement dont son interlocuteur devient capable, considérant le récit qu'il entend avec assez de recul pour en commenter le style. Mais cette inversion des postures devient effective quand, au chapitre XXIX, Stello considère avec désinvolture l'émotion durable provoquée chez le docteur par l'intervention de Blaireau en faveur des prisonniers de

⁹² Petroni, « Stello et le Docteur Noir [...] », *op. cit.*, p. 97.

⁹³ *Stello*, chapitre XLII, p. 666.

⁹⁴ *Ibid.*, chapitre X, p. 521. Voir notre chapitre 7, p. 567 *sqq.*

⁹⁵ *Stello*, chapitre XIII, p. 525.

⁹⁶ *Ibid.*, chapitre XV, p. 530.

⁹⁷ *Ibid.*, chapitre XX, p. 560.

⁹⁸ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 535.

la maison Lazare⁹⁹. Dès le chapitre XIX, du reste, on voit le poète apprendre à maîtriser ses émotions : « il ressaisissait intérieurement les rênes de son âme, et [...] sa volonté redevenait assez forte pour contenir la violence de ses sentiments désespérés. »¹⁰⁰ Marie-Catherine Huet-Brichard a donc raison de faire remarquer que le Docteur noir et Stello ne sont pas « monolithiques »¹⁰¹, et Micheline Besnard d'écrire : « l'opposition éclate entre les notations caricaturales du texte-cadre et les discours des protagonistes »¹⁰². Comme l'explique encore René Bourgeois, Vigny se dédouble certes dans ces deux personnages mais chacun d'eux se dédouble encore entre ironie et sensibilité. La différence est davantage quantitative que qualitative entre les protagonistes, apportant une « profondeur, au sein même d'une œuvre de pure virtuosité »¹⁰³.

C) CONCLUSIONS BROUILLÉES

Au-delà d'un goût prononcé pour la complexité, l'ambiguïté des personnages de Vigny – qu'ils soient considérés en eux-mêmes ou au sein d'un système – est parfois telle qu'elle brouille les messages apparemment délivrés par l'auteur. Cela s'observe en particulier dans *Chatterton*, *Cinq-Mars* et *Daphné*.

1. CHATTERTON

Dans le drame de 1835, le malheur du poète prétend accuser la société qui, faute d'assurer la subsistance de l'artiste, lui impose une exigence de rentabilité matérielle qu'il ne peut satisfaire, transformant sa vocation en malédiction. Une note préparatoire à la préface l'explique, évoquant « les malheureux qui sont inspirés par une pensée céleste que nous leur rendons fatale. »¹⁰⁴ François Germain le rappelle dans sa présentation de la pièce : le suicide du héros « est la conséquence nécessaire de deux facteurs incompatibles : le génie poétique et la société telle qu'elle est »¹⁰⁵. Peu avant d'avalier son opium, Chatterton semble de fait mis à mort par les propos matérialistes de Beckford qui nient l'utilité du poète et presque sa raison d'être. Si les jeunes Lords applaudissent, le Quaker déplore : « Il veut le tuer à petit feu »¹⁰⁶. Le poète ne tarde pas à tirer les conséquences de ce mépris puisqu'il boit le poison à la scène

⁹⁹ *Ibid.*, chapitre XXIX, p. 605. Voir notre chapitre 6, p. 389.

¹⁰⁰ *Stello*, chapitre XIX, p. 555.

¹⁰¹ M.-C. Huet-Brichard, « Le poète en exil [...] », *op.cit.*, p. 117.

¹⁰² M. Besnard, « La comédie des langages [...] », *op.cit.*, p. 357.

¹⁰³ R. Bourgeois, *L'Ironie romantique*, *op.cit.*, p. 49.

¹⁰⁴ « Esquisses concernant *Chatterton* », *L'Atelier du dramaturge, Œuvres complètes*, t. I., p. 866 (fragment E 10).

¹⁰⁵ F. Germain, édition de *Chatterton et Quitte pour la peur*, *op.cit.*, p. 12.

¹⁰⁶ *Chatterton*, III, 6, p. 806.

suiuante, immédiatement après auoir lu l'article de journal le calomniant et la proposition de deuenir « premier valet de chambre » du maire ; les inuectiues qu'il lance juste auant de commettre l'irréparable accusent clairement la société : « Ah ! pays damné ! terre du dédain ! sois maudite à jamais ! »¹⁰⁷ Dans ce contexte, même si la préface déclare que « LE SUICIDE EST UN CRIME RELIGIEUX ET SOCIAL » et que le Quaker rappelle la même idée à la scène 2 de l'acte III¹⁰⁸, Chatterton apparaît auant tout comme une victime à prendre en pitié.

Déjà en débattant avec le poète, le religieux concède : « tu seras jugé selon tes malheurs et ton désespoir, et tu peux espérer miséricorde »¹⁰⁹. Une fois le héros mort, il n'insiste plus que sur la culpabilité de son entourage, répliquant à John Bell stupéfait : « Oui, mort à dix-huit ans ! Vous l'avez tous si bien reçu, étonnez-vous qu'il soit parti ! »¹¹⁰ Outre que le verbe *partir* constitue un euphémisme qui minimise la faute du jeune homme, l'idée d'un manque d'hospitalité peut renvoyer à ce verset du premier chapitre de l'éuagile de Jean : « Il est uenu chez soi, et les siens ne l'ont point reçu. »¹¹¹ L'allusion ne fait guère de doute quand on s'auise qu'elle entre dans un réseau de références christiques, faisant du poète une victime sacrée. Rappelons qu'à la première scène de l'acte II, quand le protagoniste se plaint « Il est écrit que je ne pourrai poser ma tête nulle part », il renuoié à l'éuagile de Matthieu dans lequel Jésus déclare : « Les renards ont des tanières, et les oiseaux du ciel ont des nids ; mais le Fils de l'homme n'a pas où reposer sa tête. »¹¹² Le poète est encore plus explicite quand il affirme, de façon imagée : « Les hommes d'imagination sont éternellement crucifiés, le sarcasme et la misère sont les clous de leur croix. »¹¹³ Il n'est pas indifférent que Chatterton fasse cette déclaration dans la scène 2 de l'acte III : il cherche alors à justifier son intention de se suicider et se comparer au Christ lui permet de se présenter comme la victime innocente d'une société inique. Le personnage ne se disculpe pas seulement par ces déclarations grandissantes mais par l'attitude qu'il adopte au moment de passer à l'acte :

([...] après un instant de recueillement durant lequel son visage prend une expression de béatitude, il joint les mains et poursuit.) Ô Mort, Ange de délivrance, que ta paix est douce !
[...]

*Il lève les yeux au ciel et déchire lentement ses poèmes, dans l'attitude grave et exaltée d'un homme qui fait un sacrifice solennel.*¹¹⁴

Alors même que son empoisonnement enfreint la loi diuine, Chatterton fait mine de s'élever vers le ciel. Certes, en s'adressant à la « Mort », diuinisée, il aménage en quelque sorte sa propre religion, mais les didascalies suggèrent tout de même un renversement d'ordre éuagélitique, permettant à l'ancien paria de connaître la « béatitude ». Si l'on en croit le compte rendu paru dans *L'Avenir* le 3 septembre 1926, Pierre Fresnay explicita clairement cette réhabilitation sous forme de consécration dans la reprise qu'il offrit de la pièce à la Comédie-Française : « Une cheminée bien placée permet à Chatterton une agonie de crucifié

¹⁰⁷ *Ibid.*, III, 7, p. 809.

¹⁰⁸ *Ibid.*, préface p. 755 et III, 2, p. 796.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 797.

¹¹⁰ *Ibid.*, III, 9, p. 814.

¹¹¹ Jean, I, 11.

¹¹² *Chatterton*, II, 1, p. 778 et Matthieu 8, 20. Voir notre chapitre 2, p. 117.

¹¹³ *Chatterton*, III, 2, p. 797.

¹¹⁴ *Ibid.*, III, 8, p. 811.

sous l'image même du divin supplicié »¹¹⁵. Il est vrai que les discours et la posture du personnage ne suffisent peut-être pas à persuader d'en faire un Christ. Mais les prières du Quaker – figure de l'intégrité religieuse – cautionnent cette sanctification à la fin de la pièce :

LE QUAKER, à genoux : Oh ! dans ton sein ! dans ton sein, Seigneur, reçois ces deux martyrs !

*Le Quaker reste à genoux, les yeux tournés vers le ciel jusqu'à ce que le rideau soit baissé.*¹¹⁶

Le vieillard ne se contente pas de solliciter la miséricorde divine ; en associant Kitty Bell et Chatterton comme deux « martyrs », il les érige en victimes sensibles et spirituelles d'un ordre social exécrationnel, interdisant une union de cœur maintenant reconnue. Faire tomber le rideau sur ce tableau – si fort soit-il – laisse toutefois en suspens la question du salut des deux protagonistes ; la fin de la pièce reste donc ouverte, entre espoir et doute.

À cette incertitude s'ajoute le fait que le suicide de Chatterton peut en réalité s'expliquer de multiples façons. Le poète le suggère lui-même en énumérant, après l'ingestion du poison, toutes les souffrances dont la mort va le délivrer : « Adieu, humiliation, haines, sarcasmes, travaux dégradants, incertitudes, angoisses, misères, tortures du cœur, adieu ! »¹¹⁷ Ainsi, outre les blessures infligées par la société matérialiste, son amour impossible pour Kitty Bell pourrait justifier le geste fatal du jeune homme. C'est ce que laissent attendre plusieurs annonces. On se souvient par exemple que quand le Quaker découvre l'intérêt du poète pour son hôtesse, à la deuxième scène de l'acte II, il lâche en aparté : « J'aime mieux qu'il se noie que de s'attacher à cette branche. »¹¹⁸ Comme s'il menait parallèlement la même réflexion, Chatterton déclare ensuite, précisant la perspective d'un suicide : « Si cette jeune femme aimait un homme, il ferait mieux de se faire sauter la cervelle que de la séduire. »¹¹⁹ Le Quaker réitère de plus son idée à la fin de l'acte, comme si l'amour naissant entre les deux protagonistes rendait inéluctable la mort du poète ; l'hypothèse que « ce charme d'intimité serait devenu en [Chatterton] une passion » amène le vieillard à conclure : « Si cela était, sur ma foi ! j'aimerais mieux le laisser mourir ! »¹²⁰ Le religieux tient des propos encore plus violents au début de l'acte III, quand après avoir révélé au jeune homme l'amour de Kitty Bell il menace : « Si jamais tu lui dis ce secret, malheureux ! tu es un traître, et tu n'auras pas besoin de suicide ; ce sera moi qui te tuerai. »¹²¹ Cette idée d'une mort nécessaire à la préservation de la morale chrétienne est si bien martelée que Chatterton l'exploite à la scène 8 de l'acte III pour justifier son empoisonnement ; répondant à l'aveu tardif des sentiments de Kitty, il affirme : « Je l'ai vu, et c'est pour cela que j'ai bien fait de mourir ; c'est pour cela que Dieu peut me pardonner. »¹²² L'assertion convainc pourtant peu quand on a vu le poète se désespérer, avant de sortir son flacon d'opium au début de l'acte, d'être privé d'un amour

¹¹⁵ *L'Avenir*, 3 septembre 1926, cité par F. Bassan, *Alfred de Vigny et la Comédie-Française*, op.cit., p. 104.

¹¹⁶ *Chatterton*, III, 9, p. 815.

¹¹⁷ *Ibid.*, III, 7, p. 809.

¹¹⁸ *Ibid.*, II, 1, p. 778.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, II, 5, p. 792.

¹²¹ *Ibid.*, III, 2, p. 798.

¹²² *Ibid.*, III, 8, p. 812.

propre à apaiser ses souffrances¹²³. Bien plus, la notion de sacrifice semble masquer une toute autre réalité : celle d'une responsabilité de Chatterton dans la mort de Kitty Bell, conformément aux derniers avertissements du Quaker : « si tu meurs, elle mourra... »¹²⁴ Suite à cette mise en garde, à la scène 6 du dernier acte, le poète fait l'effort de supporter les agressions de Beckford : « Pour elle ! pour elle ! je boirai le calice jusqu'à la lie. »¹²⁵ Ce qui justifie ici la référence à la Passion (à travers le terme *calice* qui évoque l'eucharistie), c'est d'endurer la souffrance, non de s'offrir à la mort. L'assimilation du protagoniste au Christ n'est donc pas si évidente. Que Chatterton ne soit ni un héros ni même une victime n'est cependant pas le soupçon le plus grave qui pèse sur lui au moment du dénouement : le décès prévisible de Kitty Bell tend à faire du suicide du poète un acte égoïste et criminel, en un complet renversement des perspectives envisagées jusque là.

Pourtant, une autre lecture de la pièce permet de voir dans le poète suicidaire, davantage qu'une victime de la société ou qu'un être coupable de faiblesse, un héros préservant sa dignité et son identité de façon certes paradoxale et radicale mais néanmoins compréhensible et courageuse. Son geste mortel ne se réduit en effet pas à un accès de désespoir comme le laisse croire le texte « Sur les représentations du drame », évoquant une « résolution subite de mourir »¹²⁶ ; il apparaît aussi comme le fruit d'une profonde méditation. Seul face à Kitty, à la scène 8 du dernier acte, Chatterton déclare : « Il n'y a rien que je n'aie pensé »¹²⁷. Si de telles déclarations demeurent sujettes à caution, il n'empêche que le geste du protagoniste peut s'expliquer comme le seul moyen qu'il lui reste de refuser les compromissions de la société matérialiste, l'incitant à adopter sa logique productiviste et à renier sa vocation poétique. C'est ainsi que s'explique la phrase que prononce Chatterton avant de s'empoisonner : « Ô mon âme, je t'avais vendue ! je te rachète avec ceci. (*Il boit l'opium.*) »¹²⁸ Le personnage fait sans doute référence à la nécessité de chercher à écrire pour vivre, à l'acceptation d'abord envisagée de la proposition humiliante de Beckford. Son suicide apparaît ainsi comme le sursaut d'une conscience refusant de se laisser corrompre ou dégrader. Les paroles qu'il prononce juste ensuite en brûlant ses manuscrits vont dans le même sens : « Allez, nobles pensées écrites pour tous ces ingrats dédaigneux, purifiez-vous dans la flamme et remontez au ciel avec moi ! »¹²⁹ Le chemin que veut suivre le poète semble être celui d'un retour à une origine spirituelle, dans le sillage de l'idéalisme platonicien. C'est pourquoi Marie-Christine Moreau considère que le personnage fait

d'un acte socialement et moralement condamné la manifestation suprême d'une spiritualité qui ne saurait connaître de réalisation terrestre : la sublimation tragique trouve dans Chatterton l'une de ses figures les plus accomplies.¹³⁰

¹²³ Chatterton entame son long monologue désespéré en disant : « Il est certain qu'elle ne m'aime pas. » (*Ibid.*, III, 1, p. 792).

¹²⁴ *Ibid.*, III, 2, p. 798.

¹²⁵ *Ibid.*, III, 6, p. 806.

¹²⁶ *Ibid.*, « Sur les représentations du drame », p. 817.

¹²⁷ *Ibid.*, III, 8, p. 812.

¹²⁸ *Ibid.*, III, 7, p. 809.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 810.

¹³⁰ M.-C. Moreau, Chatterton *et le drame romantique*, *op.cit.*, p. 80.

Ce désir d'affirmation de soi, le héros le formule en fait dès le début de la pièce, quand il déclare au Quaker à la scène 5 de l'acte I :

Pour moi, j'ai résolu de ne me point masquer et d'être moi-même jusqu'à la fin, d'écouter, en tout, mon cœur dans ses épanchements comme dans ses indignations et de me résigner à bien accomplir ma loi.¹³¹

La phrase exprime certes une idée de soumission et de contrainte, à travers les mots *se résigner* et *loi*, mais les marques de la première personne et le verbe de volonté initial signalent un mouvement de dépassement, de réappropriation d'un sort malheureux en choix personnel assumé.

Le refus de se renier apparaît comme une posture d'autant plus forte quand on considère combien l'identité du poète est menacée par ceux qui s'en font une image erronée. C'est le cas de John Bell, qui commence à s'intéresser à son hôte, à l'acte II, quand il le croit riche et susceptible de louer « un appartement plus beau et plus cher », suite aux propos inconsidérés de Lord Talbot, présentant son ancien camarade comme un homme « [d]e très grande considération »¹³². Kitty en revanche est déconcertée par le bavardage trompeur des Lords et confie après leur départ : « Ils ont l'air de connaître si bien monsieur Chatterton ! et nous, nous le connaissons si peu ! »¹³³ Cette réplique semble faire écho à celle du Quaker, révélant au protagoniste, à la scène 5 de l'acte I : « j'en sais qui te haïssent d'autant plus qu'ils ne te connaissent pas. »¹³⁴ Émerge ainsi, en même temps que l'importance, pour le poète, de ne pas se laisser caricaturer ou défigurer, la nécessité, pour les autres, de chercher à comprendre cet être complexe, de ne pas réduire sa personnalité à quelques idées préconçues, superficielles et simplistes.

Ce faisant, on peut concevoir que dans une perspective stoïcienne et non plus chrétienne, le suicide du personnage, en lui permettant de s'affirmer comme poète refusant les exigences matérialistes de la société, le grandisse. Le héros lance cette idée dès sa première apparition sur scène, quand il déclare au Quaker : « La bonté d'un homme ne le rend victime que jusqu'où il le veut bien, et l'affranchissement est dans sa main. »¹³⁵ Il refuse ainsi la bipartition des hommes en « martyrs et bourreaux »¹³⁶ tout juste énoncée par le religieux et présente le suicide à mots à peine couverts comme un acte de liberté. Ce dernier terme réapparaît au début de l'acte III pour justifier le droit de mettre fin à ses jours ; une référence à Caton l'accompagne, fournissant une caution philosophique aux intentions du personnage¹³⁷. Chatterton explicite encore ses références quand il se défend ensuite face au Quaker : « Ce que... ce que vous craignez, les stoïciens l'appelaient *sortie raisonnable*. »¹³⁸ Cette tentative de réévaluer le suicide en ne le désignant qu'à travers une périphrase euphémisante connotée positivement peut cependant ne pas convaincre, en particulier quand le protagoniste répète la

¹³¹ *Chatterton*, I, 5, p. 771.

¹³² *Ibid.*, II, scènes 3 p. 783 et 2 p. 779.

¹³³ *Ibid.*, II, 4, p. 784.

¹³⁴ *Ibid.*, I, 5, p. 772.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 771.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*, III, 1, p. 795: « Quelqu'un monte lourdement mon escalier en bois. Cachons ce trésor. (*Cachant l'opium.*) Et pourquoi ? ne suis-je donc pas libre ? plus libre que jamais ? – Caton n'a pas caché son épée. Reste comme tu es, Romain, et regarde en face. »

¹³⁸ *Ibid.*, III, 2, p. 796.

même expression de façon moins cohérente, telle une facilité de langage illusoire : « Je veux *sortir raisonnablement*. J'y suis forcé. »¹³⁹ Chatterton mêle ici deux justifications contradictoires : l'idée d'un acte noble dont il serait tout à son honneur de décider et celle d'une nécessité implacable le disculpant de vouloir commettre une faute. De la sorte, il laisse à penser que le modèle d'une mort librement choisie n'est guère qu'un leurre destiné à grandir un acte qui reste problématique. L'idée de force d'âme comprise dans la référence au stoïcisme est de plus mise en cause par le Quaker quand il considère à la scène 6 de l'acte III qu'il est « courageux »¹⁴⁰ d'accepter la main tendue de Bekcford afin de continuer à vivre. Mais le héros retourne à nouveau cette thèse après avoir commis l'irréparable, présentant le trépas comme la récompense d'une bravoure enfin entière : « Ô Mort [...] ! J'avais bien raison de t'adorer, mais je n'avais pas la force de te conquérir. »¹⁴¹ Quelle que soit la façon dont on tranche cette question du courage ou de la lâcheté du protagoniste, elle déplace en tout cas le débat sur le suicide en dehors du cadre religieux dans lequel il s'insère par ailleurs, suggérant la volonté de Vigny de ne pas simplifier les données du problème complexe que soulève en fait sa pièce.

Les dernières paroles citées de Chatterton compliquent encore les choses en amenant à se demander si sa mort est aussi heureuse qu'il le prétend. Dans la même scène 7 de l'acte III, le personnage déclare encore : « Si l'on savait ! si l'on savait ce bonheur que j'ai..., on n'hésiterait pas si longtemps ! »¹⁴² En dépit des protestations de l'auteur, cette assertion a l'allure d'une incitation : le pronom personnel indéfini invite presque à généraliser l'expérience que fait le protagoniste. Pourtant, ces mots sont prononcés avant que l'agonie du personnage ne commence véritablement. Le « bonheur » du poète semble bien moins entier à la scène 8, quand il se trouve quasiment dépossédé de sa dernière heure de vie par la femme qu'il aime mais qu'il doit fuir et que la sollicitude de cette dernière le fait souffrir, rendant ce duo amoureux tardif particulièrement décevant, comme si Vigny mettait en doute le rêve d'une heureuse union des amants dans la mort, notamment illustré par le dénouement d'*Hernani*¹⁴³.

Ce n'est pas tout. Si la mort de Chatterton semble résulter d'une forte volonté de sa part, c'est aussi que le poète manifeste cette envie dès le début de la pièce. Mais ce faisant, il trahit peut-être une tendance profonde au désespoir et même des penchants suicidaires, davantage qu'une détermination réfléchie à se supprimer pour échapper aux humiliations de la société. Robert Benet écrit ainsi que le

suicide du Poète, dont Vigny voulait qu'il fût le fait d'une Société coupable, [...] nous apparaît tout autant comme le résultat d'un mal de vivre et d'un mal du cœur inhérents à une jeunesse tourmentée.¹⁴⁴

Le drame peut en effet laisser l'impression d'une passivité, d'un immobilisme du protagoniste, plus enclin à se plaindre qu'à améliorer sa situation, de sorte que Lord Talbot

¹³⁹ *Ibid.*, p. 797.

¹⁴⁰ *Ibid.*, III, 6, p. 807.

¹⁴¹ *Ibid.*, III, 7, p. 809-810.

¹⁴² *Ibid.*, p. 809.

¹⁴³ Voir V. Hugo, *Hernani*, *op. cit.*, V, 6, p. 172-173.

¹⁴⁴ R. Benet, « Deux "héros" romantiques en quête du Signe », *op.cit.*, p. 27.

déclare : « Il faut le forcer de s'occuper de son avenir... »¹⁴⁵ Le Quaker développe quant à lui l'idée que le poète est véritablement dépressif, même s'il n'emploie pas ce terme, anachronique pour l'époque ; il explique à Kitty Bell :

Il est atteint d'une maladie toute morale et presque incurable, et quelque fois contagieuse ; maladie terrible qui se saisit surtout des âmes jeunes, ardentes et toutes neuves à la vie, éprises de l'amour du juste et du beau, et venant dans le monde pour y rencontrer, à chaque pas, toutes les iniquités et toutes les laideurs d'une société mal construite. Ce mal, c'est la haine de la vie et l'amour de la mort : c'est l'obstiné Suicide.¹⁴⁶

Si le passage articule les facteurs médicaux et sociaux, c'est en donnant clairement la prééminence aux premiers ; attribuer à la mort du héros une cause essentiellement morbide affaiblit la charge politique du drame, de même que l'allégorisation du Suicide (doté d'une majuscule) lui confère un caractère universel et fatal, au détriment de tout ce qui, dans la condition matérielle et sociale du poète, le conduit au désespoir. Mais le Quaker bat encore plus nettement en brèche la thèse – notamment exposée dans la préface – d'une nécessaire assistance de la société à porter au poète quand il présente la mort du héros comme souhaitable et non seulement inévitable. Il déclare en effet, toujours à Kitty Bell : « Il serait bon que ce jeune homme mourût [...]. Parce que mieux vaut la mort que la folie. [...] la plus forte raison ne tiendrait pas à ce qu'il souffre. »¹⁴⁷ Ces confidences se font sur le ton de la compassion mais le vieux sage se montre plus dur avec le poète quand celui-ci fuit ses amis au début de l'acte II ; « est-ce un accès de folie qui t'a pris ? », lui demande-t-il avant de lui reprocher : « Il y a quelque chose de bien puéril dans ta crainte. Tu n'es que sauvage, et tu seras pris pour un criminel si tu continues. »¹⁴⁸ Le religieux montre ainsi qu'il est possible de porter un regard négatif sur le poète plutôt que d'éprouver une quelconque empathie pour lui. La critique porte d'autant plus que Chatterton apparaît souvent très agité dans la pièce, multipliant comme ici les entrées et sorties intempestives ou les mouvements brusques, de même que les décrochages du discours.

Rappelons aussi que la préface de Vigny présente le poète, de manière générale, comme un être malade¹⁴⁹. De même dans la pièce, la poésie est assimilable à une maladie, une malédiction. Incapable de toute activité physique, Chatterton n'en fait pas une preuve de génie supérieur mais il demande : « Est-ce excès de force ou faiblesse honteuse ? »¹⁵⁰ De plus, son don pour la poésie le fait souffrir indépendamment du rejet de la société qu'il entraîne. C'est le sens de l'allégorisation qui suit :

je trouverais toujours entre moi et mon ouvrage l'ennemie fatale née avec moi : la fée malfaisante trouvée sans doute dans mon berceau, la Distraction, la Poésie ! – Elle se met partout ; elle me donne et m'ôte tout ; elle charme et détruit toute chose pour moi ; elle m'a sauvé... elle m'a perdu !¹⁵¹

Individualisée, la vocation poétique semble immaîtrisable, en même temps qu'elle est consubstantielle au personnage ; la série d'antithèses développée dans un second temps la

¹⁴⁵ *Chatterton*, III, 4, p. 801.

¹⁴⁶ *Ibid.*, II, 5, p. 790.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 789.

¹⁴⁸ *Ibid.*, II, 1, p. 777.

¹⁴⁹ *Ibid.*, « Dernière nuit de travail », p. 753. Voir notre chapitre 3, p. 210.

¹⁵⁰ *Chatterton*, I, 5, p. 773.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 774.

montre de surcroît foncièrement ambivalente. Vigny est plus explicite dans ses commentaires sur les œuvres du poète anglais, ajoutés après le drame ; il déclare notamment : « On le sent, Chatterton, s'il ne fût mort de son désespoir, fût mort de ses travaux. »¹⁵² L'idée d'usure est présente dans la pièce, en particulier quand le Quaker brosse à Kitty Bell le portrait de leur ami : « Ce jeune homme, dont l'esprit a trop vite mûri sous les ardeurs de la poésie, comme dans une serre brûlante, a conservé le cœur naïf d'un enfant. »¹⁵³ Le même paradoxe apparaît dès la scène 5 de l'acte I, à travers le dialogue suivant :

LE QUAKER : Pauvre enfant !

CHATTERTON : Pauvre ? oui. – Enfant ? non... J'ai vécu mille ans !¹⁵⁴

On peut supposer que ce sont ses lectures et ses créations moyenâgeuses qui justifient cette déclaration du protagoniste, dont il semble qu'un écho se retrouve à l'ouverture d'un des « Spleen » de Baudelaire :

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.¹⁵⁵

Le héros de Vigny ne saurait pas prendre assez de distance vis-à-vis de son activité poétique. D'autres confidences montrent d'ailleurs qu'il la maîtrise mal ; il déclare encore au Quaker : « J'écris. – Pourquoi ? Je n'en sais rien... Parce qu'il le faut. »¹⁵⁶ Le personnage induit une remise en cause encore plus radicale quand il s'exclame au début de l'acte III, comme en pleine désillusion : « J'ai cru être poète ! »¹⁵⁷ L'insinuation est de poids mais peut aussi s'expliquer par la misère dans laquelle se trouve l'écrivain, qui affirme également : « je n'ai pas dans la tête un mot pour noircir ce papier parce que j'ai faim »¹⁵⁸.

Il paraît donc difficile de souscrire à l'analyse de Robert T. Denommé quand il écrit :

Au contraire de Lorenzaccio qui lutte avec acharnement pour réaliser un destin unique en dépit du monde chaotique qui l'entoure, Chatterton se plaît, le plus souvent, à se plaindre de l'indifférence ou de l'opposition sociale qui l'entravent dans sa vocation. Il ne doute jamais de l'authenticité de son inspiration ; il ne met jamais en question sa vocation de poète. Mais il ne nous présente aucun tableau très détaillé ou élaboré de son univers poétique. En fin de compte, ce manque de véritable introspection chez Chatterton nous fait voir en lui un individu qui pose au poète. Dans une certaine mesure, Chatterton ne fait qu'exprimer son aspiration ardente vers l'héroïsme à travers les gestes symboliques du poète qui cherche à se faire apprécier par la société.

C'est justement parce que Vigny s'acharne à trop associer son protagoniste à une thèse, que nous pourrions d'ailleurs juger insoutenable, qu'il ne parvient pas à créer un personnage complexe et cohérent.¹⁵⁹

Si l'outrance de certaines déclarations du protagoniste laisse soupçonner une posture affectée, on ne peut pas dire que seule la société soit incriminée dans la pièce. C'est d'ailleurs la tension entre condition misérable, faiblesse psychologique et insuffisance de talent qui met à mal la cohérence de l'œuvre, non la défense d'une idée simpliste. Cette approche de

¹⁵² *Ibid.*, « Sur les œuvres de Chatterton », p. 822.

¹⁵³ *Ibid.*, II, 5, p. 789.

¹⁵⁴ *Ibid.*, I, 5, p. 771.

¹⁵⁵ C. Baudelaire, « Spleen » (LXXVI), v. 1, *Les Fleurs du Mal*, *op.cit.*, p. 122.

¹⁵⁶ *Chatterton*, I, 5, p. 774.

¹⁵⁷ *Ibid.*, III, 1, p. 795.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ R. T. Denommé, « "Chatterton" ou le dilemme du héros dans un monde non-héroïque », *op.cit.*, p. 152-153.

Chatterton comme une « œuvre à thèse », également propagée par Sylvain Ledda, Florence Naugrette ou Anne Ubersfeld¹⁶⁰, résiste mal à l'analyse : Vigny livre un tableau trop touffu de la condition du poète pour que l'on puisse réduire son drame à une thèse précise. Peut-être cette complexité sert-elle l'argumentation : pour amener la société à se réformer, il convient que Chatterton apparaisse comme une victime et que son suicide ne soit pas magnifié ; pour attirer la sympathie du public, il est important que le personnage conserve un statut de héros... Mais il demeure que les hésitations sur les causes du suicide final et sur son évaluation ainsi que celle du protagoniste brouillent le propos de la pièce.

2. CINQ-MARS

Dans *Cinq-Mars* déjà, l'ambiguïté du héros et du système de personnages dans lequel il s'insère affaiblit la thèse politique d'une déplorable mise à mort de l'aristocratie par le pouvoir abusif de Richelieu. L'affrontement du favori et du premier ministre de Louis XIII ne peut en effet se résumer à celui de « l'idéalisme du sentiment face au machiavélisme du politique »¹⁶¹.

Dès le premier chapitre, les mobiles de l'ascension d'Henri ne semblent pas univoques. Le jeune homme fait ses « adieux » à Marie de Gonzague en lui déclarant : « L'amour a versé l'ambition dans mon cœur comme un poison brûlant ; oui, je le sens pour la première fois, l'ambition peut être ennoblie par son but. »¹⁶² En même temps qu'elle expose les intentions du protagoniste, cette phrase suggère que le projet de gravir les échelons de l'échelle sociale pour devenir digne d'épouser la duchesse n'est pas simple : assimilée à un « poison », « l'ambition » apparaît sous un jour négatif, que trahit encore l'idée d'un ennoblissement possible et souhaitable, mais non pas certain. Il n'est donc guère étonnant que Cinq-Mars doive justifier ses intentions à différentes reprises, notamment pour répondre aux interrogations de son ami. Quoiqu'il ne lui révèle pas encore son amour pour Marie, au chapitre XI, il réitère la conviction qu'une raison supérieure peut justifier une dynamique d'élévation *a priori* condamnable : « je méprise autant que vous l'ambition qui paraîtra me posséder [...]. Je jure par le ciel que mes pensées sont pures comme lui. »¹⁶³ Quelques chapitres avant la fin du roman, la reine met en doute cette pureté d'intentions. Réticente face à une conjuration qui va selon elle trop loin, elle en suggère les failles à Marie : « Voici toutefois que, par amour uniquement (je veux le croire comme vous), un jeune homme de vingt-deux ans est prêt à [...] faire assassiner [Richelieu]... »¹⁶⁴ La parenthèse a beau formuler un désir de confiance, c'est bien un soupçon qu'elle entend insinuer dans l'esprit de la jeune femme. Anne d'Autriche ne tarde pas à s'exprimer de façon plus explicite :

¹⁶⁰ H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle*, op.cit., p. 180. Voir aussi A. Ubersfeld, in J. de Jomaron (dir.), *Le Théâtre en France*, op.cit., p. 578.

¹⁶¹ S. Vanden Abeele-Marchal, édition de *Cinq-Mars*, op.cit., p. 20.

¹⁶² *Cinq-Mars*, chapitre I, p. 30.

¹⁶³ *Ibid.*, chapitre XI, p. 131-132.

¹⁶⁴ *Ibid.*, chapitre XXIII, p. 270.

Il s'est élevé pour vous atteindre ; mais l'ambition, qui vous semble ici avoir aidé l'amour, ne pourrait-elle pas s'être aidée de lui ? Ce jeune homme me semble être bien profond, bien calme dans ses ruses politiques, bien indépendant dans ses vastes résolutions, dans ses monstrueuses entreprises, pour que je le croie uniquement occupé de sa tendresse. Si vous n'aviez été qu'un moyen au lieu d'un but, que diriez-vous ?¹⁶⁵

Toutefois, l'intention de la reine étant à l'évidence de discréditer Cinq-Mars dans l'esprit de son amante, cette mise en cause n'est pas des plus convaincantes. De surcroît, la suspicion d'un arrivisme du héros n'est pas seulement démentie par ses déclarations – par nature sujettes à caution – mais aussi par ses sentiments, retranscrits par le narrateur. Par exemple, si l'on revient au chapitre XI (où le héros se prépare à être présenté au roi) on constate que la pensée de celle qu'il aime le soutient :

Un rayon d'espoir lui fit voir l'image de Marie de Mantoue dans l'éloignement, et il eut un instant de calme dans les pensées. Mais tout son avenir était dans ce seul mot : *plaire au roi* ; il se mit à réfléchir à tout ce qu'il a d'amer.¹⁶⁶

Mais c'est surtout la répugnance qu'inspire au jeune homme la nécessité de parvenir qui empêche de le croire mû par le seul désir de s'élever. Faire en sorte d'entrer dans les bonnes grâces du roi représente davantage pour lui un abaissement ; il confie à son ami : « Plaire ! que ce mot est humiliant ! »¹⁶⁷ C'est pourquoi il formule le projet de réussir auprès du monarque d'une nouvelle façon, par la franchise :

au milieu de ces sentiers tortueux, j'en veux prendre un nouveau, la ligne droite. Ma pensée entière, la pensée de l'homme juste, se dévoilera aux regards du roi même s'il l'interroge, dût-elle me coûter la tête. Je l'ai vu enfin ce roi, que l'on m'avait peint si faible ; je l'ai vu, et son aspect m'a touché le cœur malgré moi ; certes, il est bien malheureux, mais il ne peut être cruel, il entendrait la vérité...¹⁶⁸

Apparaît du même coup une nouvelle raison de devenir proche du souverain : l'arracher à l'emprise néfaste de Richelieu en le conseillant avec honnêteté. Au chapitre XIII, de Thou se montre définitivement séduit par cette perspective, politique et vertueuse :

J'ai réfléchi bien profondément aux causes secrètes de votre ambition, et je crois avoir deviné votre cœur. Oui, ce sentiment d'amour pour la France, qui le faisait battre dans votre première jeunesse, a dû y prendre des forces plus grandes ; vous voulez approcher le Roi pour servir votre pays, pour mettre en action ces songes dorés de nos premiers ans. Certes, la pensée est vaste et digne de vous ! Je vous admire ; je m'incline ! Abordez le monarque avec le dévouement chevaleresque de nos pères, avec un cœur plein de candeur et prêt à tous les sacrifices. [...] Oui, s'écria de Thou en s'animant, ce but est noble et beau ; marchez dans votre route d'un pas inébranlable, chassez même cette honte secrète, cette pudeur qu'une âme noble éprouve avant de se décider à flatter, à faire ce que le monde appelle sa *cour*.¹⁶⁹

Paradoxalement, c'est l'ambiguïté de Cinq-Mars que mettent en évidence ces propos enthousiastes : la méconnaissance des motivations amoureuses du jeune homme conduit son ami à lui en prêter de plus hautes, qui ne sont pas forcément à exclure, mais qui font ressortir, par contraste, l'étroitesse et l'obscurité du projet du héros ; de la même façon, en distinguant l'entreprise d'Henri d'une vulgaire tentative de séduction, le locuteur signale que son

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 273.

¹⁶⁶ *Ibid.*, chapitre XI, p. 129.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁶⁹ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 149.

camarade pourrait tomber dans cet écueil. Cinq-Mars ne détrompe pas de Thou ; il défend la possibilité que « quelque seconde et secrète pensée » sous-tende une action noble, après avoir exprimé « la ferme croyance que la vertu peut être aussi habile que le crime »¹⁷⁰, sans que l'on puisse vraiment juger de la validité de ces déclarations.

Ces protestations de pureté sont toutefois mises à mal par les moyens rapidement envisagés pour renverser Richelieu. Le héros fomenté en effet une conjuration qui comprend un traité avec l'Espagne ne pouvant à l'évidence pas se conclure dans l'intérêt de la France, d'où le retrait de la reine au chapitre XVII ainsi que les reproches de Marie et de Thou aux chapitres XVIII et XXI¹⁷¹. Mais les accusations de Joseph sont peut-être les plus percutantes sur ce point parce qu'elles ne remettent pas en cause sans pertinence l'opposition caricaturale de personnages bons et mauvais :

Vous et M. de Thou, qui vous piquez de ce que vous nommez vertu, vous avez manqué de causer la mort de cent mille hommes peut-être, en masse et au grand jour, pour rien, tandis que Richelieu et moi nous en avons fait périr beaucoup moins, en détail, et la nuit, pour fonder un grand pouvoir.¹⁷²

Si tous les éléments de l'opposition développée ici ne convainquent pas forcément, il demeure que le risque pris par les deux prisonniers de mettre le royaume à feu et à sang appelle un jugement sévère. Loin de dissimuler les failles de ses héros, le romancier fait donc fortement entendre les objections légitimes qu'elles suscitent.

Les circonstances dans lesquelles Cinq-Mars décide de conclure un accord avec l'étranger malgré les nombreuses morts encourues aggravent encore sa culpabilité. Cette manœuvre est d'abord envisagée comme un ultime recours, au cas où le roi manquerait de « juste sévérité » contre son ministre¹⁷³. Au chapitre XIX, pour rallier le roi à son projet de renverser Richelieu, Cinq-Mars en appelle à de nobles sentiments :

Que votre voix s'élève pour annoncer à la terre que le règne de la vertu va commencer avec votre règne ; et dès lors ces ennemis que le vice a tant de peine à réduire tomberont devant un mot sorti de votre cœur.¹⁷⁴

Il présente ensuite la mort du cardinal comme un juste châtement : « On a proposé de faire disparaître Richelieu comme le maréchal d'Ancre, qui le méritait moins que lui. »¹⁷⁵ Mais Louis XIII ne donne pas son accord et il reçoit ensuite le père Joseph en secret, ce qui constitue une trahison : on peut supposer que, non décidé à se défaire du premier ministre, il a laissé Cinq-Mars lui révéler tous ses plans pour pouvoir les déjouer. Jacques révèle cette visite du capucin au roi dans la deuxième partie du chapitre et il faut en tenir compte pour interpréter ce que Fontrailles appelle des « scrupules »¹⁷⁶, quand Cinq-Mars hésite ensuite à autoriser l'homme de main à supprimer le ministre sans l'accord du roi, ce qui pourrait semble-t-il dispenser du traité avec l'Espagne. Le gentilhomme reprend alors sans succès l'exemple de Concini, tandis que le capitaine des brigands raisonne également en pure perte

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 151 et 150.

¹⁷¹ *Ibid.*, chapitres XVII (p. 199), XVIII et XXI (p. 254). Voir notre chapitre 7, p. 531 *sqq.*

¹⁷² *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 302.

¹⁷³ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 200.

¹⁷⁴ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 217-218.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 219.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 227.

autour de la damnation. De façon intéressante, son entourage suppose ici le « grand-écuyer »¹⁷⁷ meilleur qu'il n'est en fait ; la page suivante révèle qu'il n'est pas retenu, face à l'idée d'assassiner Richelieu et Joseph, par des considérations morales, mais par le désir d'une vengeance plus grande à l'égard du roi, qui le décide finalement pour alliance avec l'ennemi, sans crainte de ses terribles conséquences :

Eh bien, la guerre ! la guerre ! Guerres civiles, guerres étrangères, que vos fureurs s'allument ! puisque je tiens la flamme, je vais l'attacher aux mines. Périssent l'État, périssent vingt royaumes s'il le faut ! il ne doit pas arriver des malheurs ordinaires lorsque le roi trahit le sujet.¹⁷⁸

Sous le coup de la colère, le protagoniste fait ici le choix d'une hécatombe que rien ne peut excuser : l'intérêt de l'État est clairement bafoué, sacrifié à une passion personnelle qui n'appelle aucune indulgence. Le discours vertueux tenu à Louis XIII paraît bien loin, sans que la trahison du monarque paraisse une raison suffisante à un tel revirement. Même quand le jeune homme retrouve un peu de calme, il confirme son divorce d'avec la morale, élevant « l'aventurier » qu'est Jacques au rang de « brave », de sorte que ce dernier fait remarquer : « Vous n'êtes pas dégoûté en m'employant ! »¹⁷⁹

Le chapitre XXIV confirme du reste que ce moment de mégalomanie furieuse n'est pas exceptionnel puisqu'il montre Cinq-Mars, prêt à déclencher un soulèvement décisif, prenant son pistolet « d'un air farouche », comme « un jeune lion » et parlant « avec une sorte de rage joyeuse »¹⁸⁰. Ses propos continuent de plus à exprimer une volonté démesurée, traduite par de nombreux impératifs et par d'impressionnantes disproportions entre l'objet que le personnage tient dans ses mains et les conséquences incommensurables qui s'annoncent :

Tu vas allumer un incendie que toutes les vagues de l'Océan ne sauraient éteindre ; la flamme va bientôt éclairer la moitié d'un monde, il se peut qu'elle aille jusqu'au bois des trônes. Brûle lentement, flamme précieuse, les vents qui t'agiteront sont violents et redoutables : l'amour et la haine. Conserve-toi, ton explosion va retentir au loin, et trouvera des échos dans la chaumière du pauvre et dans le palais du roi. Brûle, brûle, flamme chétive, tu es pour moi le sceptre et la foudre.¹⁸¹

Loin de s'effrayer d'usurper des pouvoirs royal et divin (en maniant « le sceptre et la foudre »), le personnage s'en réjouit, à l'inverse de son ami qui se réfugie dans la prière et dit : « Seigneur, pardonnez-nous le sang qui sera versé ; nous combattons le méchant et l'impie ! »¹⁸² À ce moment de l'intrigue, ce discours pieux peut sembler constituer une idéalisation douteuse ; au mieux déplore-t-il le divorce de l'idéal et du réel, cuisant – on le sait¹⁸³ – à l'époque de Vigny. Avant de s'enflammer en saisissant son pistolet, Cinq-Mars évoque quant à lui la scission romantique du moi, déclarant : « nous sommes criminels : moi par amour, et vous par amitié. »¹⁸⁴ Si l'on peut désormais douter que le héros ne soit porté que par de nobles motifs, l'idée d'une pureté originelle tragiquement perdue reste justifiée ; c'est

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 228.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 278.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Voir notre chapitre 3, p. 201 *sqq.*

¹⁸⁴ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 277.

encore une fois de Thou qui se lamente :

Voici l'heure [...] d'accomplir le sacrifice ; je ne me repens pas, mais que la coupe du péché a d'amertume pour mes lèvres ! J'avais voué mes jours à l'innocence et aux travaux de l'esprit, et me voici prêt à commettre le crime et à saisir l'épée.¹⁸⁵

Malgré la rage dont il est capable, Cinq-Mars regrette aussi sa corruption au moment de revoir Marie, au chapitre XXI ; il songe alors à

tous les sacrifices qu'il avait faits, son caractère ployé pour elle aux complaisances d'un courtisan, condamné aux intrigues et aux souffrances de l'ambition, livré aux combinaisons profondes, aux criminelles méditations, aux sombres et violents travaux d'un conspirateur.¹⁸⁶

L'ampleur de la chute morale du héros est fortement soulignée, quoique moins explicitement que dans une première version, où le narrateur commentait : « une énorme faute chargeait le cœur qu'il allait lui apporter »¹⁸⁷. L'accent mis ici sur l'idée de « sacrifices » exclusivement consentis à l'amour paraît même relever d'un embellissement illusoire, dont le personnage est coutumier. Cela apparaît plus clairement quand Cinq-Mars retrouve son ami après l'émeute parisienne mise en scène à son profit :

« Cette faveur populaire est un calice qu'il faut boire, dit-il en entrant...
– Il me semble », répondit gravement de Thou, « que vous le buvez même jusqu'à la lie. [...] »¹⁸⁸

Henri cherche à masquer la responsabilité qu'il a dans la grossière manipulation orchestrée par ses partisans ; pour ce faire, il n'hésite pas à employer le mot *calice*, qui l'érige en victime quasi christique. De Thou complète la locution proverbiale en utilisant le syntagme « jusqu'à la lie » mais il n'est pas dupe : le terme de *lie* renvoie aussi à l'expression « lie du peuple » et dénonce la compromission de Cinq-Mars avec les plus basses couches de la société, en même temps que son exploitation d'un motif religieux comme un écran trompeur.

La mort des deux héros est également l'occasion d'une transfiguration qui peut laisser sceptique, alors même que le dénouement « joue un rôle essentiel dans la construction du sens global »¹⁸⁹ d'une œuvre ; c'est donc l'interprétation du roman tout entier qui s'en trouve incertaine. Selon le résumé de Michel Cambien, l'auteur transpose « les défaites en triomphes en inscrivant les vaincus dans un martyrologe. »¹⁹⁰ Il n'y a là rien d'exceptionnel de la part de Vigny, qui tendra aussi à transformer les écrivains et les soldats malheureux en martyrs dans *Stello* puis *Servitude et grandeur militaires*. Dans *Cinq-Mars*, il faut de plus reconnaître que les deux condamnés manifestent une grandeur certaine à l'approche de la mort : ils consolent leurs gardes à l'heure du verdict et conservent toute leur dignité sur l'échafaud¹⁹¹. On peut néanmoins douter qu'ils deviennent des martyrs pour autant. Le terme est récurrent dans les deux derniers chapitres mais il est essentiellement employé par les protagonistes eux-mêmes.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, chapitre XXI, p. 250-251.

¹⁸⁷ Variante a, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1386.

¹⁸⁸ *Cinq-Mars*, chapitre XVI, p. 189.

¹⁸⁹ V. Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, « Coursus lettres », 2010, p. 69.

¹⁹⁰ M. Cambien, « Vérité de l'art et rhétorique du vraisemblable : une (re)lecture de *Cinq-Mars* », *Nineteenth-century French studies* n° 30, 2001-2002, p. 36.

¹⁹¹ *Cinq-Mars*, chapitres XXV (p. 311) et XXVI (p. 334).

De Thou se réjouit par exemple : « Qu'avons-nous fait qui nous mérite la grâce du martyr et le bonheur de mourir ensemble ? »¹⁹² La phrase renverse le châtement en privilège de façon à interroger les vertus plutôt que la culpabilité des jeunes gens sans qu'aucune caution ne vienne certifier ces changements. Cinq-Mars précise ces propos quand il refuse, contrairement à de Thou, d'être soumis à la question ; il dit alors à son compagnon : « qu'avez-vous besoin de ces tortures infâmes pour conquérir le ciel ? vous, martyr déjà, martyr volontaire de l'amitié ! »¹⁹³ En rappelant quel sentiment a conduit le conseiller à partager son sort, il trahit cependant l'hétérodoxie de l'emploi du terme *martyr* dans la situation qui est la leur : les deux personnages n'acceptent pas de mourir au nom de la religion chrétienne mais par fidélité à un ami, pour l'un, et par désespoir amoureux, pour l'autre. Ce déplacement n'étonne guère de la part de Vigny mais la persistance de nombreuses références religieuses dans ce dénouement en complique l'interprétation. La réplique du héros éponyme éclaire de plus pour quelle raison les deux prisonniers s'érigent en martyrs : à l'approche de la mort, ils espèrent naturellement aller au ciel, connaître un meilleur sort dans l'au-delà. Cinq-Mars se montre de surcroît soucieux de « l'opinion de la postérité »¹⁹⁴, ce qui peut expliquer qu'il s'efforce à la plus grande dignité. Une réflexion de Montrésor, dans son récit de l'exécution, suggère aussi une autre clé de compréhension : « Nous eussions dû penser que, préparés à la mort par de longues méditations, ils refuseraient nos secours »¹⁹⁵. Outre l'influence des prières, c'est celle des lectures que dévoile de Thou quand il demande à Henri : « Vous souvient-il de saint Gervais et de saint Protais ? »¹⁹⁶ Le lecteur songe alors au chapitre XIII, où les protagonistes trouvent l'histoire des deux saints dans un livre d'heures et y voient une possible préfiguration de leur « destinée »¹⁹⁷. La mention de ces figures à la fin du roman laisse penser que les deux héros ont suivi ce modèle, d'autant qu'ils se montrent à plusieurs reprises désireux de reproduire les grands exemples admirés pendant leurs années d'apprentissage¹⁹⁸. Le rapprochement avec les deux saints traduit donc davantage un idéal qu'une réalité. Il paraît encore plus douteux quand on se rappelle qu'au chapitre XII, Joseph dit que celui qu'il poussa à tuer le comte de Soissons « finit comme un saint »¹⁹⁹, montrant combien cette qualité peut être dévoyée de façon contestable. Un autre effet d'écho peut discréditer les mots que prononce de Thou pour célébrer sa condamnation. S'il semble avéré que le conseiller cita alors le verset d'Isaïe « *Quam speciosi pedes evangelizantium pacem, evangelizantium bona !* » (« Qu'ils sont beaux les pieds de ceux qui apportent la bonne nouvelle de la paix, la bonne nouvelle du bonheur ! »)²⁰⁰, dans le cadre du roman, cette référence méliorative peut rappeler le dévoiement des psaumes par les bourreaux de Grandier. La bonne foi du condamné a beau sembler évidente et s'opposer à l'hypocrisie des juges de Loudun, la possibilité d'établir ce parallèle n'est pas forcément à son avantage. C'est pourquoi il est important que d'autres personnes adoptent le point de vue des deux protagonistes. C'est le cas

¹⁹² *Ibid.*, chapitre XXV, p. 307.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 308.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 314.

¹⁹⁵ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 333.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 334.

¹⁹⁷ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 152.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 153 et chapitre XI, p. 131. Voir nos chapitres 5, p. 340-341, et 11, p. 861.

¹⁹⁹ *Cinq-Mars*, chapitre XII, p. 136.

²⁰⁰ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 310. Voir Isaïe, LIII, 1 et la note 2 d'Alphonse Bouvet, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1399.

de Montrésor, qui rapporte notamment dans sa lettre :

Je [...] vis [de Thou] s'élançant sur l'échafaud avec tant de promptitude, qu'on eût dit qu'il volait. Le père et lui récitèrent les psaumes ; il les disait avec une ardeur de séraphin, comme si son âme eût emporté son corps vers le ciel ; puis, s'agenouillant, il baisa le sang de Cinq-Mars, comme celui d'un martyr, et devint plus martyr lui-même. Je ne sais si Dieu voulut lui accorder cette grâce : mais je vis avec horreur le bourreau, effrayé sans doute du premier coup qu'il avait porté, le frapper sur le haut de la tête, où le malheureux jeune homme porta la main²⁰¹...

Le témoin livre essentiellement des impressions discutables : l'image de l'ange n'est convoquée que pour décrire l'attitude du condamné ; l'idée d'élévation n'est avancée que sur le mode hypothétique et celle de la volonté divine reste incertaine ; pour être chrétienne, la logique qui retourne la souffrance en « grâce » reste singulière. Du reste, même si le scripteur affirme avec assurance que le jeune homme « devint [...] martyr », ses dires demeurent subjectifs et donc soumis à caution, en l'absence de confirmation du narrateur. Celui-ci ne s'engage guère dans le récit des derniers instants des protagonistes. Quand il recourt au vocabulaire religieux, au chapitre XXV, ce n'est pas dans le cadre d'une véritable assertion mais d'une simple comparaison :

M. de Thou, entendant que l'on appelait le greffier criminel du présidial de Lyon pour prononcer l'arrêt, laissa éclater involontairement un de ces transports de joie religieuse qui ne se virent jamais que dans les martyrs et les saints aux approches de la mort²⁰².

Et quand il cite une source peignant la transfiguration du personnage, il est difficile de déterminer si c'est pour l'accréditer ou pour éviter de la prendre lui-même en charge :

Pour M. de Thou, après s'être aussi confessé, il écrivit une lettre : « Après quoi (selon le récit de son confesseur) il me dit : "Voilà la dernière pensée que je veux avoir pour ce monde : partons en paradis." Et, se promenant dans la chambre à grands pas, il récitait à haute voix le psaume : *Miserere mei, Deus*, etc., avec une ardeur d'esprit incroyable, et des tressaillements de tout son corps si violents qu'on eust dit qu'il ne touchoit pas la terre et qu'il aloit sortir de luy-mesme. Les gardes étoient muets à ce spectacle, qui les faisait tous frémir de respect et d'horreur. »²⁰³

Le doute qui persiste quant à la possibilité de regarder Cinq-Mars et de Thou comme des saints n'aurait pas tant d'importance s'il n'ajoutait à la complexité du héros éponyme, alors même que selon Susan Suleiman, l'« effet persuasif d'une histoire d'apprentissage "à thèse" passe par l'identification virtuelle du lecteur avec le protagoniste »²⁰⁴. Dans *Cinq-Mars*, Henri n'est pas assez lisible pour que l'on s'identifie à lui : en plus d'être mû par des forces contraires, il n'accorde pas toujours ses paroles et ses actes, ce qu'il pense et ce qu'il laisse paraître. Ainsi lors de la réunion secrète chez Marion Delorme, il n'évoque que les fautes de Richelieu pour justifier la conjuration, passant sous silence toutes les raisons intimes qui le poussent à engager cette démarche. C'est cependant pour une autre raison que son discours « étonna beaucoup toute l'assemblée et de Thou lui-même » :

Personne ne l'avait entendu jusque-là parler longtemps de suite, même dans les conversations familières ; et jamais il n'avait laissé entrevoir par un seul mot la moindre

²⁰¹ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 335.

²⁰² *Ibid.*, chapitre XXV, p. 310.

²⁰³ *Ibid.*, p. 316.

²⁰⁴ S. Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive, op.cit.*, p. 92.

aptitude à connaître les affaires publiques ; il avait au contraire affecté une insouciance très grande aux yeux même de ceux qu'il disposait à servir ses projets, ne leur montrant qu'une indignation vertueuse contre les violences du ministre, mais affectant de ne mettre en avant aucune de ses propres idées, pour ne pas faire voir son ambition personnelle comme but de ses travaux.²⁰⁵

Plutôt que d'une véritable ambiguïté, c'est davantage de duplicité qu'il convient de parler ici : le personnage n'est pas lui-même déchiré entre plusieurs désirs ; les voies à emprunter ne lui posent pas de problème. En amenant son auditoire à « servir ses projets » (davantage qu'à rallier son parti en toute connaissance de cause), il laisse entrevoir toute la dissimulation dont il est capable. La démarche est de ce fait risquée mais le jeune homme s'est déjà attiré un tel crédit qu'il ne suscite que la « surprise »²⁰⁶, non la défiance. Il faut dire qu'il use aussi de la vérité avec beaucoup d'audace quand il demande, peu de temps auparavant : « vous ne reculez pas devant cette résolution qui paraîtrait une révolte à d'autres hommes qu'à vous ? Ne pensez-vous pas que j'aie abusé des pouvoirs que vous m'aviez remis ? »²⁰⁷ Cinq-Mars balaye les objections qu'il mérite le plus en les énonçant lui-même sous forme de questions qui emportent l'adhésion de son auditoire, flatté d'être distingué du commun des hommes et enclin à accorder toute sa confiance à un meneur ne cachant rien des difficultés de l'entreprise qu'il propose. L'intérêt de la démarche est trop évident pour que l'on croie que le héros oscille entre franchise et tromperie ; il ne fait guère qu'exploiter certains aspects de la vérité en fin stratège. C'est aussi dans ce sens que l'on peut interpréter la façon dont il s'accable face à de Thou, au chapitre XVIII, après avoir justifié ses projets :

Séparez-vous de moi, nous ne sommes plus de la même nature ; vous le voyez, les cours m'ont corrompu : je n'ai plus de candeur, je n'ai plus de bonté ; je médite le malheur d'un homme, je sais tromper un ami²⁰⁸...

Plutôt que d'invoquer l'instabilité bien romantique d'un personnage capable d'attirer sur lui la sympathie comme la malédiction, il faut s'aviser de l'intérêt que peut trouver Henri à rompre avec son ami faute d'avoir su lui faire partager ses vues ; il le révèle lui-même à la fin du chapitre, suggérant que son accès de pessimisme était peut-être calculé :

je vous trouve toujours aussi parfait ; oui, vous me rendez service en vous éloignant de moi, car, si votre sort eût été lié au mien, je n'aurais pas osé disposer de ma vie, et j'aurais hésité à la sacrifier s'il le faut ; mais je le ferai assurément à présent²⁰⁹.

Avec Louis XIII, Cinq-Mars joue une comédie de la sincérité qui n'est pas moins retorse. C'est ce que montre le chapitre XIX où il se voit « découvert » quand le roi dit avoir eu vent d'une « coupable intrigue »²¹⁰. La franchise qu'il affiche alors en disant « j'allais vous le déclarer, je suis accoutumé à vous ouvrir mon âme » paraît forcée, tout comme l'« air résigné » qu'il prend pour exprimer sa soumission : en mentionnant que l'écuyer « fit la meilleure contenance qu'il put »²¹¹, le narrateur suggère bien une attitude jouée. On croit néanmoins à un véritable mouvement du cœur quand « l'impétueux jeune homme »,

²⁰⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 244.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 240.

²⁰⁸ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 206.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 207.

²¹⁰ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 212.

²¹¹ *Ibid.*

« choqué » d'avoir été traité de « petit hobereau de province », reproche au souverain de limiter son ascension et exprime toute la haine que lui inspire Richelieu²¹². Cette impression n'est pas démentie par les sentiments du roi, cautionnés par le narrateur : « Ce prince croyait, et avec quelque apparence de raison, qu'un caractère si emporté devait être sincère, et ses colères mêmes ne le fâchaient pas. »²¹³ Pourtant, la transcription des pensées de Cinq-Mars ne tarde pas à mettre sa sincérité en doute, à présenter sa colère comme stratégique :

L'idée même de la jalousie de son favori contre le ministre lui plaisait, parce qu'elle supposait de l'attachement, et qu'il ne craignait que son indifférence. Cinq-Mars le savait et avait voulu s'échapper par là, préparant ainsi le roi à considérer tout ce qu'il avait fait comme un jeu d'enfant, comme la conséquence de son amitié pour lui²¹⁴.

Ces éclaircissements rapprochent le favori du ministre captieux dont il exècre pourtant les manœuvres, comme le suggère d'ailleurs un autre commentaire du narrateur : « c'était par ces emportements enfantins, par ces défauts de l'âge, que ce jeune homme gouvernait un roi de France à l'égal du premier politique du temps. »²¹⁵

Cette suggestion de possibles affinités entre Cinq-Mars et le cardinal accroît l'ambiguïté du héros sans nuire à la cohérence du caractère de Richelieu, également plus complexe qu'on ne pourrait le croire. C'est en particulier ce que montre le chapitre VII, à juste titre introduit par cette citation de Machiavel : « *Les hommes ont rarement le courage d'être tout à fait bons ou tout à fait méchants.* »²¹⁶ La représentation du ministre au travail dans son « cabinet » de Narbonne juxtapose en effet diverses scènes qui se nuancent mutuellement. Richelieu apparaît d'abord comme un intrigant autoritaire, écrivant « des notes secrètes sur de petits papiers » avant de renvoyer un page à la moindre incartade²¹⁷. À l'arrivée du père Joseph, il manifeste toutefois une fatigue qui l'humanise :

il se sentait obligé, par la présence de son agent, à rentrer dans ces conversations profondes et pénibles dont il s'était reposé pendant quelques jours dans un pays dont l'air pur lui était favorable, et dont le calme avait un peu ralenti les douleurs de sa maladie ; elle s'était changée en une fièvre lente ; mais ses intervalles étaient assez longs pour qu'il pût oublier, pendant son absence, qu'elle devait revenir. Donnant donc un peu de repos à son imagination jusqu'alors infatigable, il attendait sans impatience, pour la première fois de ses jours peut-être, le retour des courriers qu'il avait fait partir dans toutes les directions, comme les rayons d'un soleil qui donnait seul la vie et le mouvement à la France. Il ne s'attendait pas à la visite qu'il recevait alors, et la vue d'un de ces hommes qu'il *trempe dans le crime*, selon sa propre expression, lui rendit toutes les inquiétudes habituelles de sa vie plus présentes, sans dissiper entièrement le nuage de mélancolie qui venait d'obscurcir ses pensées.²¹⁸

Tout en soulignant le pouvoir et la corruption du ministre, ces lignes révèlent aussi une souffrance et une lassitude qui tempèrent les évocations caricaturales parfois faites du personnage. Elles sont de plus prolongées par des propos aux accents religieux : « Hélas ! Joseph, à quoi devons-nous penser tous tant que nous sommes, sinon à notre bonheur futur

²¹² *Ibid.*, p. 212 et 213.

²¹³ *Ibid.*, p. 213.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, chapitre VII, p. 74.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 76.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 77-78.

dans une vie meilleure que celle-ci ? »²¹⁹ Si le fait de se tourner vers l'au-delà n'a rien d'étonnant de la part d'un homme d'Église, la surprise de Joseph montre que cette disposition d'esprit n'est pas courante chez le puissant cardinal. L'évocation de l'abatement de ce dernier, jointe au cadre intime dans lequel prend place la discussion et qui devrait dispenser de toute représentation, retiennent pourtant d'affirmer que Richelieu n'est pas sincère. Il n'empêche que le vieil homme contredit son dédain des vanités en évoquant ensuite avec beaucoup d'orgueil des œuvres qu'il dit pourtant regretter :

je me repens d'avoir employé quelques instants de loisir à des ouvrages profanes, tels que mes tragédies *d'Europe* et de *Mirame*, malgré la gloire que j'en ai tirée déjà parmi nos plus beaux esprits, gloire qui se répandra dans l'avenir.²²⁰

De surcroît, la mise en évidence d'une complaisance calculée de Joseph modère l'impression d'un moment d'échanges francs entre les deux hommes : « sachant bien par où il le ramènerait à d'autres idées, il entra dans les siennes sans hésiter »²²¹. Surtout, le rapport du capucin sur le roi déclenche des réactions bien peu chrétiennes chez le ministre. Apprenant que Louis XIII « a parlé de rappeler la reine mère », Richelieu laisse éclater sa haine contre Marie de Médicis, rappelle avec quelle autorité il a pu la maintenir à Cologne et s'emporte contre les scrupules du monarque :

Chrétien ! conscience ! ce ne sont pas ses expressions ; c'est le père Caussin, c'est son confesseur qui me trahit ! s'écria le cardinal. Perfide jésuite ! [...] Je ferai chasser ce confesseur, Joseph, il est l'ennemi de l'État, je le vois bien.²²²

Explicitement dénigrés pour leur inconscience, les commandements rédigés à l'intention du roi achèvent ensuite de donner une piètre image du premier ministre²²³. Mais un nouveau retour critique du personnage sur lui-même nuance alors le reproche de « terrible naïveté » tout juste formulé par le narrateur :

Quel ennui profond ! quelles interminables inquiétudes ! Si l'ambitieux me voyait, il fuirait dans un désert. Qu'est-ce que ma puissance ? Un misérable reflet du pouvoir royal ; et que de travaux pour fixer sur mon étoile ce rayon qui flotte sans cesse ! Depuis vingt ans je le tente inutilement. Je ne comprends rien à cet homme ! il n'ose pas me fuir ; mais on me l'enlève : il me glisse entre les doigts... Que de choses j'aurais pu faire avec ses droits héréditaires, si je les avais eus ! Mais employer tant de calculs à se tenir en équilibre ! que reste-t-il de génie pour les entreprises ? J'ai l'Europe dans ma main, et je suis suspendu à un cheveu qui tremble. Qu'ai-je affaire de porter mes regards sur les cartes du monde, si tous mes intérêts sont renfermés dans son étroit cabinet ? Ses six pieds d'espace me donnent plus de peine à gouverner que toute la terre. Voilà donc ce qu'est un premier ministre ! Enviez-moi mes gardes à présent !²²⁴

Ces paroles sonnent comme un discours de démystification : le verbe *voir*, relayé par le présentatif *voilà*, donne l'impression que le locuteur dévoile un envers insoupçonné des sphères du pouvoir. Les contrastes établis entre force illusoire et impuissance réelle alimentent ce sentiment de révélation, de même que la mise en évidence de l'ambivalence de Louis XIII, souverain plein de faiblesse. L'interprétation de ces lignes reste cependant

²¹⁹ *Ibid.*, p. 78.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*, p. 79.

²²³ *Ibid.*, p. 80-81.

²²⁴ *Ibid.*, p. 81.

incertaine : on hésite à s'indigner de l'ambition démesurée du ministre ou à déplorer avec lui le gâchis de ces hautes capacités. Les traces d'un vocabulaire chrétien (avec les termes *ambitieux* et *désert*) ne clarifient rien, s'accordant à certaines déclarations édifiantes du cardinal et contredisant donc son impiété.

Alors que le ministre continue ensuite à s'informer des dernières nouvelles du royaume, on apprend que c'est sa volonté de faire venir le roi à Perpignan, qu'il va « arranger » la bataille qui s'y prépare de façon à mettre le monarque dans les meilleures dispositions possibles, et qu'il surveille la reine²²⁵. Mais on voit que le personnage ne maîtrise pas tous les événements de la sorte puisque, se remémorant un complot formé contre lui, il confie : « Pour moi, en vérité, je ne remarquai rien du tout »²²⁶. L'impression d'omniscience que peut donner le ministre est aussi nuancée par les espoirs que lui inspire Cinq-Mars, à propos duquel il fait une prédiction qui sera vite démentie : « il fera ce que nous voudrions »²²⁷. La suite de la conversation confirme en revanche la puissance néfaste du ministre, la noirceur dont il est capable malgré ses propos chrétiens. Il commente en effet la défaite des protestants sans ménagement, trahissant une volonté cruelle et orgueilleuse d'écraser ses ennemis de son pouvoir :

Le duc de Rohan est mort, c'est une bonne nouvelle ; voilà les huguenots perdus. Il a eu bien du bonheur : je l'avais fait condamner par le parlement de Toulouse à être tiré à quatre chevaux, et il meurt tranquillement sur le champ de bataille de Rheinfeld. Mais qu'importe ? le résultat est le même. Voilà encore une grande tête par terre ! Comme elles sont tombées depuis celle de Montmorency ! Je n'en vois plus guère qui ne s'inclinent devant moi.²²⁸

On retrouve aussi, en filigrane, l'idée que le cardinal écrase dangereusement la noblesse de France. Pour autant, Vigny n'entend sans doute pas dénigrer l'ensemble de son discours : hormis l'ambition sanguinaire de Richelieu, rien dans le roman ne permet de discréditer le souci qu'il affiche de préserver la monarchie de l'établissement d'un « gouvernement populaire qui pourrait être durable »²²⁹. Ajoutons que l'impression de grande maîtrise suscitée par ces commentaires d'événements largement orchestrés par le ministre est elle-même quelque peu nuancée par la description de Joseph et Richelieu après le départ des nombreux messagers secrets à leurs ordres : « tous deux ouvrirent ou plutôt arrachèrent les paquets des dépêches »²³⁰. En même temps qu'elle introduit un soupçon de fébrilité vis-à-vis des protagonistes, l'épanorthose met peut-être en évidence la nécessité de corriger le regard porté sur eux. Mais la fin du chapitre apporte davantage de complexité en montrant comment les deux hommes, qu'on pourrait croire unis dans les mêmes complots, se trahissent mutuellement : à l'arrivée des « plus grands seigneurs de cette époque », Joseph, qui « ne pens[e] qu'à être cardinal », se « prépar[e] d'autres intelligences en cas de défection de la part du premier ministre », tandis que ce dernier brise secrètement les chances de son serviteur, à la fois par « amour-propre » et du fait d'« un reste de respect pour les choses de l'Église »²³¹. Le protagoniste apparaît ainsi définitivement insaisissable, mû par des logiques

²²⁵ *Ibid.*, p. 82.

²²⁶ *Ibid.*, p. 83.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*, p. 83-84.

²²⁹ *Ibid.*, p. 84.

²³⁰ *Ibid.*, p. 85.

²³¹ *Ibid.*, p. 88 et 89.

incompatibles.

Dans ce chapitre VII, les contradictions de Richelieu éclatent de façon remarquable mais pas exceptionnelle. La plupart des tensions apparues ici se manifestent à d'autres reprises dans le roman. Rappelons notamment qu'au chapitre XII, le cardinal connaît un nouveau moment de faiblesse²³². Seul dans sa tente, il exprime d'abord une ambition dénuée de scrupules et de limites :

Bientôt le roi succombera sous la lente maladie qui le consume ; je serai régent alors, je serai roi de France moi-même [...] ; je détruirai sans retour les races orgueilleuses de ce pays²³³...

Mais sa propre déchéance physique lui fait bientôt éprouver la vanité de telles prétentions :

Ah ! que dis-je ? malheureux que je suis ! Me voilà frappé à mort ; je me dissous, mon sang s'écoule, et mon esprit veut travailler encore ! Pour quoi ? Pour qui ? Est-ce pour la gloire ? c'est un mot vide ; est-ce pour les hommes ? je les méprise. Pour qui donc, puisque je vais mourir avant deux, avant trois ans peut-être ? Est-ce pour Dieu ? quel nom !... je n'ai pas marché avec lui, il a tout vu...²³⁴

Ce sentiment d'inanité – qui préfigure le découragement de Bonaparte au chapitre V de *La Canne de jonc*²³⁵ – peut susciter une certaine compassion autant que donner l'impression d'un châtement mérité de la conscience. Quoi qu'il en soit, il empêche de réduire Richelieu à une incarnation du mal presque admirable dans sa perfection, sans pour autant réhabiliter le personnage en le rendant trop sympathique. Au chapitre XXIV, ce sont les calculs politiques du ministre qu'appellent à reconsidérer plusieurs éléments. Richelieu manipule le roi de façon détestable quand il lui présente le procès d'Urbain Grandier comme « une sainte ruse » ou quand il évoque son attachement à « la glorieuse reine Marie de Médicis »²³⁶. Il n'empêche qu'il n'expose pas sans raison ses réussites politiques et la façon dont l'entreprise de Cinq-Mars les menace :

c'est lui qui livre la France à l'étranger, qui renverse en un jour l'ouvrage de mes vingt années, soulève les Huguenots du Midi, appelle aux armes tous les ordres de l'État, ressuscite des prétentions écrasées, et rallume enfin la Ligue éteinte par votre père ; car c'est elle, ne vous y trompez pas, c'est elle qui relève toutes ses têtes contre vous. Êtes-vous prêt au combat ? où donc est votre massue ?²³⁷

De surcroît, la nullité de Louis XIII, que le cardinal suggère ironiquement à travers l'image implicite de l'Hydre de l'Herne et d'Hercule, se trouve confirmée dans les pages qui suivent, où le monarque s'avère incapable de gouverner sans son ministre. Notons enfin que l'impossibilité d'agir avec droiture qui ressort de l'entrevue entre le roi et le secrétaire d'état Desnoyers amène à reconsidérer les manœuvres de Richelieu en montrant que les principes, la justice et les sentiments ne peuvent prévaloir en politique, domaine de la stratégie²³⁸.

Cette scène confirme du reste l'ambivalence du roi lui-même, être lunatique qui n'a pas la

²³² Voir notre chapitre 1, p. 74-75.

²³³ *Cinq-Mars*, chapitre XII, p. 137.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Voir notre chapitre 11, p. 821.

²³⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 288.

²³⁷ *Ibid.*, p. 291.

²³⁸ *Ibid.*, p. 294.

force d'exécuter ses propres volontés, de sorte qu'on ne peut se fier à lui. Déjà au chapitre XV, Anne d'Autriche avertit Marie de Gonzague que la « faveur » de son époux est « mortelle » ; le narrateur rapporte au chapitre XIX : « Cinq-Mars connaissait parfaitement la faiblesse de cet esprit, qui ne pouvait se tenir ferme dans aucune ligne, et la faiblesse de son cœur, qui ne pouvait aimer ni haïr complètement »²³⁹. Gaston d'Orléans n'est pas plus digne de confiance, qui refuse de reconnaître avoir consenti la veille à l'émeute évoquée au chapitre XIV, s'implique malgré tout dans la conjuration au chapitre XVII et fait amende honorable auprès de Richelieu un peu plus tard pour échapper à ses foudres²⁴⁰. On comprend davantage que la reine, très hostile à Richelieu, prenne ses distances avec les conjurés quand elle a vent d'un traité avec l'Espagne²⁴¹. Il n'empêche que le discours qu'elle tient à Marie pour la détourner de Cinq-Mars, au chapitre XXIII, paraît aussi choquant que raisonnable, on s'en souvient²⁴². La duplicité semble caractériser toute la sphère du pouvoir quand on songe à la nécessité de plaire aux divers individus qui s'y affrontent ou quand on se rappelle les fonctions religieuses de la plupart des hommes de main qui les servent. Les personnages dont la noirceur paraît sans nuance, comme Laubardemont, sont minoritaires ; même le père Joseph, on le sait, est capable de remarques pertinentes, mettant en cause de façon troublante certains idéaux des jeunes héros²⁴³. De façon intéressante, les critiques du capucin frappent jusqu'à de Thou, pourtant largement valorisé par le récit, mais que sa rectitude et son amitié placent dans une situation déchirante²⁴⁴. D'autres figures *a priori* positives ne sont pas sans faille. Songeons que l'abbé Quillet, Grandchamp et Bassompierre n'ont pas tant de légitimité à instruire le héros qu'ils ne le voudraient²⁴⁵. Marie de Gonzague, surtout, justifie la crainte de Cinq-Mars que son espèce « d'innocence ne fût de la légèreté et ne s'étendît jusqu'au cœur »²⁴⁶ ; le passage d'un terme à l'autre indique combien la jeune femme inspire des jugements nuancés et instables.

Mais c'est sans doute Jacques qui reflète le mieux, tout en la dénonçant, l'ambiguïté de la majorité des personnages du roman. Au chapitre XIX en particulier, alors qu'il vient de montrer son peu de droiture en évoquant le profit qu'il a tiré des émeutes et en défendant l'assassinat par des arguments ironiquement empruntés aux casuistes, il revendique son appartenance à un catholicisme rigoureux en expliquant pourquoi il n'a pas voulu servir Catherine de Suède : « elle est huguenote et [...] j'ai de certains principes, moi, dont je ne m'écarte pas. »²⁴⁷ La façon dont il met en avant sa noblesse, en présentant sa participation à la conjuration comme désintéressée et en arguant du nom d'un père qu'il exècre, n'est pas moins déconcertante :

Pour les récompenses, je n'en veux point ; je les trouve toujours dans l'action même. D'ailleurs, je ne reçois jamais d'argent, car je suis gentilhomme. Les Laubardemont sont très

²³⁹ *Ibid.*, chapitres XV (p. 177) et XIX (p. 210).

²⁴⁰ *Ibid.*, chapitres XIV (p. 168), XVII (p. 196) et XXIV (p. 289).

²⁴¹ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 194-199.

²⁴² Voir notre chapitre 3, p. 203.

²⁴³ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 301-305 ; voir nos chapitres 3 (p. 203 *sqq.*) et 7 (p. 554).

²⁴⁴ Voir notre chapitre 7, p. 533.

²⁴⁵ Voir notre chapitre 5, p. 306 *sqq.*

²⁴⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XXI, p. 251.

²⁴⁷ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 229.

anciens et très bons.²⁴⁸

L'aplomb du personnage, qui prétend incarner des valeurs pourtant peu en accord avec ses actes, semble volontairement faire éclater la vacuité des principes et des titres dont il se pare sans légitimité, comme bien d'autres individus seulement moins provocateurs. Fils d'un homme qu'il hait et qui le laissera mourir, Jacques illustre de plus la difficulté de se positionner clairement face à autrui. Au chapitre XXII, il est d'abord comparé à un « loup affamé » quand il approche de la « petite case » de Houmain mais il apparaît finalement comme une victime quand son père l'abandonne traîtreusement dans un précipice, s'attirant la même comparaison dépréciative : « Laubardemont [...] rentra, se précipitant sur le traité comme un loup sur sa proie »²⁴⁹. Le retour de l'image n'appuie guère les contours d'un clan du mal ; il en montre plutôt l'instabilité. De même, les quasi stichomythies qu'échangent les deux personnages peu avant la fin du chapitre révèlent aussi bien leur antagonisme que leur proximité :

- Livre-moi le traité, et tu passeras.
- Le voilà dans ma ceinture ; mais si l'on y touche, je t'appellerai mon père tout haut. Que dira ton maître ?
- Donne-le-moi, et je te pardonnerai ta vie.
- Laisse-moi passer, et je te pardonnerai de me l'avoir donnée.
- Toujours le même, brigand ?
- Oui, assassin !
- Que t'importe un enfant qui conspire ? dit le juge.
- Que t'importe un vieillard qui règne ? répondit l'autre.
- Donne-moi ce papier ; j'ai fait serment de l'avoir.
- Laisse-le-moi, j'ai juré de le reporter.
- Quel peut être ton serment et ton Dieu ? dit Laubardemont.
- Et le tien, reprit Jacques, est-ce le crucifix de fer rouge ?²⁵⁰

Certes, les deux hommes s'opposent, mais la façon dont ils se retournent leurs répliques peut suggérer une compromission comparable.

Cette commune ambiguïté des protagonistes de *Cinq-Mars* contrebalance les désignations et descriptions caricaturales que le narrateur applique volontiers aux figures qu'il entend déprécier, de même que le partage qu'il suggère parfois en deux camps diamétralement opposés²⁵¹. Cette complexité du système des personnages, au-delà des ambiguïtés des individus, est en particulier illustrée au chapitre XIV où, à l'occasion de l'« émeute » organisée contre Richelieu, « royalistes » et « cardinalistes » se retrouvent dans les rues de Paris²⁵². On constate alors que malgré ces étiquettes, tous les hommes en présence sont fidèles à Louis XIII, si l'on en croit leurs cris de « vive le roi ! »²⁵³. De plus, les hostilités cessent quand l'irruption d'une « dégoûtante cohue » fait sentir aux ennemis une commune supériorité :

Les ennemis de chaque faction abaissèrent leurs armes et se séparèrent. Ceux de Monsieur et de Cinq-Mars furent révoltés de se voir secourus par de tels auxiliaires, et, aidant eux-mêmes

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*, chapitre XXII, p. 258 et 267.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 265-266.

²⁵¹ Voir notre chapitre 7, p. 515 *sqq.*

²⁵² *Cinq-Mars*, chapitre XIV, p. 162.

²⁵³ *Ibid.*, p. 163.

les gentilshommes du cardinal à remonter à cheval et en voiture, leurs valets à y porter les blessés, donnèrent des rendez-vous particuliers à leurs adversaires pour vider leur querelle sur un terrain plus secret et plus digne d'eux.²⁵⁴

On voit ainsi qu'avec cette grossière mascarade, les partisans du monarque ne manifestent pas plus de grandeur que leurs adversaires, contrairement à l'orientation générale du roman. On sent également une certaine ironie derrière un dialogue tel que celui-ci :

Pense-t-il bien ?

– Parfaitement ; c'est un excellent royaliste ; il jetterait le cardinal à la rivière tout à l'heure²⁵⁵.

Il y a un préjugé ridicule à employer l'adverbe *bien* de façon absolue pour caractériser un engagement stratégique, par nature sujet à des appréciations relatives, et à choisir un exemple d'exaction pour justifier ce jugement mélioratif.

La conclusion que formule Philippe Hamon à l'issue de son étude *Texte et idéologie* s'applique donc déjà à *Cinq-Mars* : « le système axiologique du personnage romanesque, au XIX^e siècle, semble plus flottant » qu'à l'époque dite classique²⁵⁶. Vigny évite ainsi le danger d'un parti pris trop évident qui, d'après Susan Suleiman, peut conduire à récuser l'histoire racontée comme truquée²⁵⁷. Mme de Staël ne dit guère autre chose quand elle dénonce, dans son *Essai sur les fictions*, les romans qui ont

un peu l'inconvénient des instituteurs que les enfants ne croient point, parce qu'ils ramènent tout ce qui peut arriver à la leçon qu'ils veulent donner ; [...] les enfants, sans pouvoir s'en rendre compte, savent qu'il y a moins de régularité dans la véritable marche des événements.²⁵⁸

Si les nuances d'une œuvre peuvent servir son didactisme, il ne semble toutefois pas que ce soit le cas dans *Cinq-Mars* où l'ambiguïté des protagonistes et de leurs rapports brouille notablement la thèse politique défendue par ailleurs. Paul Viallaneix écrit qu'il arrive au romancier de « perdre de vue l'"idée" qu'il prétend illustrer »²⁵⁹. Michel Cambien est plus catégorique, à juste titre :

tout se passe, en définitive, comme si la réprobation qui frappe les mobiles et l'action du cardinal ne parvenait pas à se traduire par une franche approbation de ceux et celles de ses adversaires.²⁶⁰

Le chercheur avance même que cet « ensemble de données divergentes qui s'équilibrent sans s'annuler » fait entendre, à l'opposé du « narrateur qui s'affiche pour soutenir l'action des royalistes », le discours d'un « narrateur caché, qui condamne l'action sous toutes ses formes. »²⁶¹ Il est par nature difficile de formuler une thèse qui reste implicite, mais il est

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 165.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 162.

²⁵⁶ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984, p. 225.

²⁵⁷ S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, *op.cit.*, p. 179.

²⁵⁸ G. de Staël, *Essai sur les fictions*, *op.cit.*, introduction, p. 40.

²⁵⁹ P. Viallaneix, édition des *Œuvres complètes*, *op.cit.*, p. 8.

²⁶⁰ M. Cambien, « Vérité de l'art et rhétorique du vraisemblable [...] », *op.cit.*, p. 34. Voir aussi Keith Wren, « A Suitable Case for Treatment : Ideological Confusion in Vigny's *Cinq-Mars* », *Forum for Modern Language Studies*, octobre 1982, p. 345.

²⁶¹ M. Cambien, « De l'homme d'action manqué au poète accompli : la résistible élaboration d'une parole »,

certain que cette dernière ne trahit pas l'indécision idéologique de *Cinq-Mars*, également soulignée par Pierre Laforgue et qui s'accorde avec la pensée politique développée dans *Stello*²⁶². Jean Roudaut fait un autre commentaire, non moins intéressant, de cette « indécidabilité, qui désamorce toute velléité d'interprétation manichéenne des faits relatés »²⁶³ :

Cette intention démonstrative est corrigée par un jeu constant sur l'ambiguïté des conduites, des sentiments, des jugements. Et ce n'est pas le moins étrange que Vigny ait cru pouvoir confier un message politique à un livre qui se déroule essentiellement comme un discours sur le sentiment du peu de vérité²⁶⁴.

Au-delà de la vanité de toute idéologie, Vigny exprimerait ainsi un doute plus radical quant à la possibilité d'une sagesse ou d'une connaissance. Mais pourquoi conclure comme Michel Cambien que *Cinq-Mars* est un « roman si riche d'être manqué »²⁶⁵ ? Rien ne permet de dire que Vigny n'ait pas souhaité échapper à l'étroitesse d'un roman à thèse et suggérer les difficultés d'un engagement politique en même temps qu'il en tenait le langage.

3. DAPHNÉ

Dans *Daphné*, les failles de Libanius, même si elles ne sont guère soulignées par les autres protagonistes ni par le narrateur, sont toutefois telles qu'elles devraient empêcher d'ériger le personnage en porte-parole de l'auteur comme le font pourtant trop de commentateurs, à la manière d'Isabelle Casta qui écrit par exemple que Vigny « confie au vieux Libanius, la sagesse de Daphné, ses propres convictions sur les Barbares chrétiens »²⁶⁶. Du reste, qui tente sérieusement de dégager de l'œuvre une leçon véritablement cohérente devrait s'apercevoir que la conclusion à laquelle parvient le sophiste (miser sur l'énergie bienfaitrice du christianisme des Barbares) ne peut en tenir lieu. François Germain juge donc avec raison :

Il ne faut pas surfaire l'importance de ce reflux vers le Christianisme. C'est une composante de *Daphné* parmi beaucoup d'autres. Ce n'est pas la dernière ; et l'on exagère beaucoup en y voyant l'idée directrice ou la conclusion du livre.²⁶⁷

Outre que Libanius n'a pas toujours été convaincu de cette nécessité du christianisme et qu'il ne l'applique pas aux êtres les plus forts²⁶⁸, il faut s'aviser que l'idée contredit maints passages du roman²⁶⁹.

AAAV n° 14, p. 34 et 35.

²⁶² Voir P. Laforgue, 1830, *op.cit.*, p. 194-195.

²⁶³ M. Cambien, « Vérité de l'art et rhétorique du vraisemblable [...] », *op.cit.*, p. 37.

²⁶⁴ Jean Roudaut, préface de l'édition de *Cinq-Mars* par Annie Picherot, Paris, Gallimard et Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1970, p. 19-20.

²⁶⁵ M. Cambien, « De l'homme d'action manqué au poète accompli [...] », *op.cit.*, p. 35.

²⁶⁶ Isabelle Casta, « *Oratio Soluta !* Les temps morts de *Daphné* d'Alfred de Vigny », *Écritures XIX* n° 2, Paris – Caen, Minard, « Lettres modernes », p. 95.

²⁶⁷ F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*, *op.cit.*, p. 259-260.

²⁶⁸ Voir nos chapitres 5 (p. 311) et 3 (p. 188).

²⁶⁹ Voir aussi chapitre 11, p. 867.

Elle s'oppose en premier lieu aux nombreuses condamnations de l'influence des Barbares associée à celle du christianisme. Citons simplement Basile, qui évoque avec condescendance la « pauvre population élégante, flagellée par la barbarie et énervée par le christianisme »²⁷⁰. Quand Libanius se risque au contraire à réhabiliter les Barbares, c'est en des termes équivoques : « déjà, sur nos frontières, on en a fait de robustes et solides chrétiens, bien ignorants et bien grossiers »²⁷¹. L'ingénuité célébrée ici est bien proche de la bêtise et prête aisément à la critique. C'est ce que fait Paul de Larisse en une diatribe violente, qui condense non seulement bien des reproches de Vigny contre le christianisme mais peut aussi s'entendre comme un cri de révolte contre Libanius qui, en pariant que la foi naïve des Barbares pouvait sauver la morale, a poussé Julien à un sacrifice hasardeux. L'ironie de l'esclave éclate dans l'éloge paradoxal qui fait écho à celui du philosophe :

ô vous les vrais chrétiens, vous les plus ignorants, les plus grossiers des hommes et les plus aveugles, vous les Barbares ! [...] vous, les vrais croyants, qui ne doutez pas de ce qui vous est enseigné et qui adorez sans comprendre rien ; vous qui ne cherchez pas comme les Grecs une pensée sous un symbole²⁷² ...

On sent un vif ressentiment contre le dernier discours de Libanius dans la célébration de la foi, de la simplicité d'esprit et du renoncement à une pensée religieuse complexe, en même temps qu'on croit reconnaître l'aversion de Vigny lui-même pour l'absence d'esprit critique. Ce n'est pourtant pas le pire grief imputable à Libanius. L'indignité des Barbares semble en effet telle qu'elle ne met pas seulement en cause la nature du vecteur choisi par le vieillard pour transmettre la morale mais son efficacité. Rappelons que les chrétiens semblent trop immoraux, dans la nouvelle, pour prétendre apporter une quelconque régénération²⁷³ ; Paul ne manque pas de le leur reprocher. Laudyce Réat résume :

il blasphème d'un seul et même mouvement le présent et l'avenir de la religion conquérante, puisqu'il dessine ces chrétiens comme encore inachevés (à peine convertis) et déjà dégénérés²⁷⁴.

La douleur de la perte de Julien explique en partie la dureté de cette condamnation mais celle-ci tend à être légitimée par la conclusion de Joseph, arbitre impartial du conflit entre paganisme et christianisme qui met lui aussi en doute les prévisions du maître de Daphné :

J'ai vu ainsi une idolâtrie en détruire une autre, mais il se passera, je crois, bien des âges avant que la seconde serve de voile, comme disait le maître Libanius, à d'aussi belles pensées que la première.²⁷⁵

Le lecteur doit ainsi faire face à un troublant vacillement des certitudes : probablement surpris par la représentation hétérodoxe du christianisme qu'offre la nouvelle dès les premières pages, la leçon finale de Libanius l'invite à reconsidérer cette image négative, sans apparaître entièrement convaincante.

Directement mise en cause à la fin de la nouvelle, la thèse du sophiste est de plus implicitement dépréciée par certains éléments du récit cadre. Désigner les émeutiers mettant à

²⁷⁰ *Daphné*, première lettre, p. 944.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 966.

²⁷² *Daphné*, quatrième lettre, p. 976.

²⁷³ Voir notre chapitre 1, p. 46-47.

²⁷⁴ L. Réat, « Variations romantiques autour du stoïcien », *op.cit.*, p. 463.

²⁷⁵ *Daphné*, quatrième lettre, p. 977.

sac l'archevêché et sa bibliothèque comme « les barbares de Paris du XIX^e siècle où nous sommes tombés aujourd'hui »²⁷⁶ confirme ainsi l'idée de brutalité et de décadence essentiellement attachée aux Barbares. Non sans audace, le Docteur noir suggère dès l'introduction de l'ouvrage qu'on trouve également une sorte de bêtise bornée chez la sœur grise qui soigne Trivulce :

Bonne fille ! elle ne réfléchit point comme vous à chaque pas et sur chaque pavé. Elle n'a qu'une bonne grosse idée bien solide, une fois pour toutes et qui lui durera toute sa vie ! Dieu la tienne en joie !²⁷⁷

L'ironie du médecin semble annoncer celle de Paul de Larisse, à la différence notable qu'appliquée à une religieuse, elle frappe plus fortement les chrétiens que quand elle raille les Barbares, qui prêtent facilement le flanc à la critique. Dans ce contexte, on est tenté de lire d'autres passages des chapitres introductifs à la lumière de ce qui suit. On peut alors soupçonner que la mise en doute de la conclusion de Libanius s'engage dès les descriptions initiales. Ainsi dans le tableau cauchemardesque d'une époque désenchantée, l'image des mères amusant leurs enfants peut annoncer sous un jour négatif la question religieuse, associée dans la nouvelle à l'isotopie de l'enfance et de la maternité, on s'en souvient :

elles promettaient à ces pauvres petits affligés un repos prochain ou cherchaient à leur faire trouver beaux les feux grossiers et les noires fumées des lampions, dont l'odeur faisait pleurer et reculer ces malheureux à demi assoupis.²⁷⁸

Rétrospectivement, la distance peut sembler mince entre les « lueurs » colorées que Libanius prend pour image des « célestes illusions » des « dogmes religieux »²⁷⁹ et les « feux grossiers » des « lampions » de la fête parisienne, associés à la souffrance mais abusivement présentés comme séduisants. Dès son ouverture, *Daphné* engage donc à se méfier des bienfaits trompeurs que prétend apporter la religion.

Cette mise en doute de la conclusion de Libanius laisse soupçonner un tragique gâchis dans le sacrifice final de Julien, d'autant que l'empereur apparaît sous un jour positif dans la nouvelle : bon, humble, spirituel, il a mené une action louable sur bien des aspects, suscitant même l'admiration de son maître²⁸⁰. Frank Paul Bowman fait également remarquer que durant la longue conversation qui les oppose, Julien et Libanius semblent tous deux porte-parole de la vérité²⁸¹. Julien peut en outre faire figure de porte-parole de Vigny, au moins autant que Libanius. L'écrivain confie dès 1833 :

Je ne puis vaincre la sympathie que j'ai toujours eue pour Julien l'Apostat.
Si la métempsychose existe, j'ai été cet homme.²⁸²

On peut de plus reconnaître quelques touches d'un autoportrait de l'auteur dans plusieurs évocations de l'empereur, présenté comme un être qui doute, inquiet et ouvert. C'est le cas

²⁷⁶ *Ibid.*, « Fin de "Daphné" », p. 979.

²⁷⁷ *Ibid.*, chapitre III, p. 913-914.

²⁷⁸ *Ibid.*, chapitre II, p. 905. Voir notre chapitre 1, p. 67 *sqq.*

²⁷⁹ *Daphné*, première lettre, p. 966.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 959.

²⁸¹ F. P. Bowman, « A Romantic View of the Hellenist past [...] », *op.cit.*, p. 53.

²⁸² « Documents sur *Daphné* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 987 (fragment 27, 18 mai 1833)

dans la description de la statue à la fin de l'introduction, discernant « l'esprit d'une insatiable recherche, d'un regret inconsolable », ou quand Jean mentionne, au sein du récit enchâssé, « la prodigieuse souplesse de [l'] esprit [de Julien] »²⁸³.

De façon plus profondément troublante, diverses allusions bibliques, dans la nouvelle, valorisent Julien, le culte païen et les amis de la philosophie, remettant en cause la nécessité d'opposer paganisme et christianisme et de faire disparaître l'un au profit de l'autre. C'est d'abord Daphné qui apparaît comme lieu saint à travers les références du narrateur juif qui décrit :

Tout était paisible dans ces silencieuses demeures et, comme notre Tabernacle, elles me semblaient à l'abri des hommes autant que si les chérubins les avaient gardées sous leurs ailes.²⁸⁴

Quand Libanius fait passer sa coupe en l'honneur de Vénus-Uranie au début du banquet, Joseph rapporte la recevoir « avec l'émotion d'un homme qui s'approcherait de l'arche sainte »²⁸⁵, filant l'allusion aux prescriptions de l'Exode relatives à la conservation des tables sacrées de la Loi. Il affiche néanmoins un « sourire d'incrédulité », ne pensant pas sérieuse la libation du sophiste, de sorte que Basile répond : « ne soyez pas incrédule », rappelant les paroles du Christ ressuscité au sceptique Thomas²⁸⁶. Cette référence au Nouveau Testament encourage, avec la circulation de la coupe, l'assimilation de la réunion à « une Cène chrétienne », comme le relève justement Patrick Labarthe²⁸⁷.

L'arrivée de Julien, multipliant les échos à la Bible, confirme que cette hypothèse n'est pas extravagante. L'empereur se présente à la manière du héros de la Genèse, Joseph, retrouvant ses frères jaloux après avoir été vendu par eux : « C'est moi qui suis Julien, votre disciple que vous avez condamné »²⁸⁸. La surprise de Libanius rappelle quant à elle l'humilité du centurion romain, ne se jugeant pas digne que Jésus pénètre chez lui : « Seigneur, Seigneur, est-ce vous qui venez dans ma maison ? »²⁸⁹ Dans ce contexte, on peut penser à la détresse du Christ crucifié quand Julien s'écrie : « Mon père, mon père, j'ai besoin de toi ! »²⁹⁰ L'empereur apparaît ainsi comme un juste immolé tandis que le sophiste fait figure de Père qu'on peut soupçonner d'abandon. Mais la diversité des références ne permet pas de se contenter d'une lecture aussi simple ; elle montre plutôt que chaque personnage se présente soumis à l'autre comme pour masquer ses propres responsabilités, interdisant de porter un jugement facile sur cette rencontre.

Paul de Larisse incline néanmoins à valoriser son maître, en particulier lorsqu'il déclare à son tour à Libanius : « Ma vie n'est pas en moi mais en lui et je n'ai voulu revenir à toi que lorsqu'il aurait tout accompli »²⁹¹. L'expression de sa fidélité évoque singulièrement celle de

²⁸³ *Daphné*, chapitre III, p. 917 et première lettre, p. 947.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 926. Voir Exode, XXV-XXVI.

²⁸⁵ *Daphné*, première lettre, p. 930.

²⁸⁶ *Ibid.* Voir Jean, XX, 27.

²⁸⁷ Patrick Labarthe, « Un jeudi saint du paganisme : Daphné de Vigny », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2008, n° 2, p. 315.

²⁸⁸ *Daphné*, première lettre, p. 950. Voir Genèse, XLV, 4 (« Je suis Joseph votre frère, que vous avez vendu »).

²⁸⁹ *Daphné*, première lettre, p. 950. Voir Matthieu, VIII, 8 (« Seigneur, je ne suis pas digne que vous entriez dans ma maison »).

²⁹⁰ *Daphné*, première lettre, p. 950. Voir Matthieu, XXVII, 46 et Marc, XV, 34.

²⁹¹ *Daphné*, première lettre, p. 951.

saint Paul écrivant aux Galates son dévouement pour le Christ, dont le sacrifice est rappelé par le participe *accompli*²⁹². Julien se trouve grandi par ce rapprochement, mais sa mort en devient également attendue, inéluctable, nécessaire. L'exclamation de Joseph quand Julien défend son action à la tête de l'empire n'est pas moins complexe ; il rapporte :

ne pouvant m'empêcher de l'interrompre dans ses derniers mots, je m'écriai :
« Tu as fait reculer le soleil de deux années, impérial Josué ! »²⁹³

En décrivant l'enthousiasme spontané du juif, la proposition qui introduit la réplique peut laisser penser que l'étranger, ému de rencontrer le maître de l'empire romain, convoque une référence peu appropriée. Outre que l'intervalle d'une journée octroyé dans l'Ancien Testament au vainqueur des ennemis d'Israël est considérablement accru par l'assimilation de l'épisode aux deux ans du règne de Julien, il pourrait sembler insensé de présenter sa politique de recul du christianisme comme un heureux miracle, soutenu par la volonté divine. Telle semble pourtant la perspective du locuteur qui, apparemment séduit par l'empereur, l'identifie à un personnage biblique entièrement positif, successeur de Moïse portant le même nom (en hébreu) que Jésus, à savoir (littéralement) « Dieu sauve »²⁹⁴. Ce dernier point confère du reste une cohérence à l'image, une fois placée en regard des autres références grandissant Julien.

Celles-ci donnent également une autre dimension à l'emploi de certaines expressions. Ainsi la figure du Christ reste présente en filigrane quand Julien raconte :

je n'ai vécu, pensé, agi que pour sauver l'Empire, que les galiléens et leurs folies ont mis à deux doigts de sa perte. [...] Une fois éclairé par les évêques eux-mêmes sur l'homme que j'adorais comme Dieu, je n'ai plus considéré que le salut des hommes et les moyens de préserver le monde de l'ignorance qui détruit, en perpétuant la science qui conserve.²⁹⁵

Le verbe *sauver* et le substantif *salut* évoquent d'autant plus sûrement le Christ que plusieurs allusions ont déjà suggéré ce rapprochement. Il en va de même quand Paul pleure son compagnon en ces termes : « Julien, le grand Julien est mort pour nous. »²⁹⁶ Cette idée de sacrifice nécessaire à la sauvegarde de « l'Empire » et même des « hommes » et du « monde » n'apparaît pas forcée quand on considère le tableau qui est fait d'une époque d'effondrement. Cette déchéance apparaissant de plus comme l'œuvre du christianisme, il paraît permis d'en détourner les références sans scrupule. De même, la thèse de la nature humaine du Christ, rappelée par Julien, peut justifier que le Messie soit supplanté par un nouveau sauveur élevé à un rang quasi divin. La périlleuse assimilation de Julien à Jésus n'apparaît donc pas sans fondement, ce qui redouble l'audace de l'œuvre. La confusion des deux personnages n'en reste pas moins déroutante en ce qu'elle rapproche l'empereur apostat du Messie dont il nie la grandeur et combat la postérité, confirmant l'impression paradoxale d'antagonisme et de parenté que peut laisser, au seuil du récit, la double description du « Christ et [de] l'Antéchrist »²⁹⁷ comme deux frères ennemis. De surcroît, la profusion de références à la

²⁹² Galates, II, 20 (« Et je vis, ou plutôt ce n'est plus moi qui vis, mais c'est Jésus-Christ qui vit en moi ; et si je vis maintenant dans ce corps mortel, j'y vis en la foi du Fils de Dieu qui m'a aimé, et qui s'est livré lui-même à la mort pour moi. ») ; Jean XIX, 30.

²⁹³ *Daphné*, première lettre, p. 954. Voir Josué, X, 12-13.

²⁹⁴ Voir « Moïse », v. 114-116, *Poèmes antiques et modernes*, p. 10 ainsi que D. Fouilloux, A. Langlois, A. Le Moigné, F. Spiess, M. Thibault et R. Trébuchon, *Dictionnaire culturel de la Bible*, *op.cit.*, article « Josué ».

²⁹⁵ *Daphné*, première lettre, p. 959.

²⁹⁶ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 975.

²⁹⁷ *Ibid.*, chapitre III, p.

Bible et plus particulièrement au Nouveau Testament peut signaler que malgré les efforts de Julien, que l'on peut juger louables, le christianisme l'emporte, même dans les esprits les plus rebelles à son influence.

Mais il y a peut-être plus étonnant encore, dans *Daphné*, que cette assimilation de l'empereur à son ennemi, qui le grandit tout en suggérant sa défaite. Alors même que la nouvelle tend à affirmer l'illusion de tout culte, elle réhabilite en effet le paganisme jusqu'à lui prêter une part de vérité, ce qui contribue à discréditer le choix final de Libanius de propager le christianisme. C'est une scène empreinte de fantastique qui entretient le doute, dans la lettre de Paul retraçant les derniers instants de Julien :

Dans la nuit du vingt-cinquième au vingt-sixième de Junius, il s'est levé comme de coutume, sous sa tente, pour écrire sur une question de théologie qui nous avait occupés toutes les nuits précédentes. [...] Il écrivait et me dictait ces mots préliminaires [...] lorsque tout à coup il s'arrêta et me poussa le coude. Je le regardai : il regardait devant lui à l'entrée de la tente en mettant sa main devant la lampe qui parut l'éblouir.

« Ne vois-tu rien ? me dit-il.

– Non, dis-je, je ne vois rien.

– Tais-toi, dit-il en continuant de regarder, et écoute. »

Je n'entendis rien, mais lui, il entendait, car il se leva et salua profondément vers l'entrée de la tente qui s'agita un peu. Il dit comme répondant à quelqu'un :

« Eh bien ! soit ! »

Ensuite il s'assit avec calme et me dit :

« Tu n'as rien entendu ?

– Rien absolument, dis-je.

– Eh bien ! donc, c'est qu'il n'y avait rien apparemment. Continuons d'écrire » [...]

Au jour il fit venir les aruspices qui déclarèrent qu'on ne devait pas combattre, mais il n'en tint compte.²⁹⁸

L'esclave se contente de rapporter des impressions divergentes sans trancher, de sorte qu'on ne peut dire s'il se passe réellement quelque chose, si Julien en a seulement le sentiment ou s'il voit une apparition qui lui est réservée. La mention d'un mouvement de la tente invite tout de même à prendre ses impressions au sérieux, sans qu'on puisse croire non plus, en l'absence d'éléments plus tangibles, à l'arrivée de quelqu'un du camp. Seule semble alors éclairer la scène la confiance faite par l'Empereur lors du banquet de Daphné, à propos des « anges solaires » produits par le « Dieu créateur » : « L'un d'eux m'est apparu clairement sous ma tente et dans mon palais pour m'annoncer mes destins, et c'est lui qui est le Génie de l'Empire. »²⁹⁹ La similitude des situations invite à un rapprochement sans imposer une explication définitive de l'épisode rapporté par Paul puisqu'à Daphné Julien ajoute :

lors même que ce ne seraient là que visions nocturnes et rêveries extatiques, je ne les croirais pas moins venues du ciel pour me récompenser de quelques vertus dont j'aurais pu donner l'exemple.³⁰⁰

L'incertitude fantastique de la dernière nuit de Julien s'accorde à la souplesse d'esprit que le personnage conserve dans la foi, à l'opposé de la naïveté des Barbares, dont on peut ressentir, par contraste, le manque de finesse. Mais il faut aussi s'aviser qu'un élément incite encore à croire à l'intervention surnaturelle d'une divinité païenne : c'est le fait que les aruspices

²⁹⁸ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 971.

²⁹⁹ *Ibid.*, première lettre, p. 961.

³⁰⁰ *Ibid.*

donnent à Julien un conseil avisé, montrant – toujours au détriment du christianisme – que le paganisme n’est pas privé de lumières.

Pour autant, il est excessif de voir dans *Daphné*, comme Annie Prassoloff, une « défense et illustration de l’apostasie »³⁰¹. Libanius est certes faillible mais reste un personnage valorisé, dont les leçons ne sont pas à mépriser. Symétriquement, si Paul de Larisse, son opposant le plus virulent, exprime certaines idées de l’auteur, il n’est pas non plus sans défaut et il semble difficile d’adhérer entièrement à ses accusations enflammées. François Germain relève que la violence de ses dernières paroles, provoquant haineusement les Barbares, est peu compatible avec la maîtrise de soi stoïcienne³⁰². En outre, certains passages de ce discours trahissent un aveuglement contre-productif. Dénigrer « la stupide folie de [la] croix » peut ainsi se retourner contre l’esclave puisque l’expression renvoie à une épître de saint Paul dénonçant l’ignorance des faibles : « la parole de la croix est une folie pour ceux qui se perdent, mais pour ceux qui se sauvent, c’est-à-dire pour nous, elle est la vertu et la puissance de Dieu. »³⁰³ Et de fait, le serviteur de Julien ne semble pas connaître le message de paix du Christ et parle encore le langage de l’Ancien Testament quand il parodie le discours chrétien : « Si mon frère tombe, je le foulerai aux pieds et je me purifierai les pieds pour être digne d’entrer dans le tabernacle. »³⁰⁴ De la sorte, c’est aussi son incapacité à accéder à la sagesse du christianisme que peut dénoncer le stoïcien malgré lui. De façon intéressante, la même remarque peut s’appliquer à Libanius, quoique son propos ne consiste pas à refuser le christianisme mais à en choisir stratégiquement le culte, comme l’enveloppe neuve et superficielle d’idées éternelles. Le sophiste confond en effet le baptême et les pratiques divinatoire païennes, qui n’ont pourtant rien à voir avec le premier des sacrements chrétiens :

Que les mystiques et les astrologues chrétiens lisent l’avenir dans l’eau d’un bassin au lieu de le chercher dans les entrailles d’un mouton, la différence nous touche fort peu à *Daphné*³⁰⁵.

Cohérente avec la conception symbolique qu’a le personnage des religions ainsi qu’avec sa démarche pragmatique, n’envisageant pas la vérité mais l’attractivité des dogmes, la déclaration n’en trahit pas moins une ignorance de cet homme qui passe pour sage. À l’inverse, l’emportement de Paul n’est pas toujours dépourvu de pertinence, par exemple quand il caricature le discours chrétien de la sorte : « Je massacrerai les innocents qui ne croiront pas les mêmes choses que moi »³⁰⁶. Les termes employés renvoient à nouveau à la Bible : à l’exécution des jeunes enfants de Bethléem ordonnée par Hérode après avoir appris des Mages la naissance d’un futur prétendant à la royauté, épisode couramment appelé « massacre des innocents »³⁰⁷. Il ne paraît cependant pas tout à fait injustifié d’appliquer l’expression à des chrétiens quand on pense aux violences entre différentes sectes évoquées au début de la deuxième lettre de Joseph, ou plus largement aux crimes appelés à jalonner

³⁰¹ A. Prassoloff, édition de *Stello. Daphné, op.cit.*, p. 21.

³⁰² F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir, op.cit.*, p. 227.

³⁰³ *Daphné*, quatrième lettre, p. 976 et I Corinthiens, I, 18.

³⁰⁴ *Daphné*, quatrième lettre, p. 976.

³⁰⁵ *Ibid.*, première lettre, p. 964.

³⁰⁶ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 976.

³⁰⁷ Matthieu, II, 1-17.

l'histoire du christianisme et dont Vigny ne perd pas le souvenir³⁰⁸.

La complexité de *Daphné* semble ainsi inextricable, interdisant d'en simplifier les leçons comme les personnages. C'est pourquoi la conclusion équilibrée de Georges Bonnefoy reste une des meilleures qu'on puisse tirer de l'œuvre : « Par [Julien, Vigny] exprimera sa haine et sa répulsion personnelles du Christianisme, en même temps que la reconnaissance presque forcée de sa nécessité. »³⁰⁹ Il semble indispensable de préserver cette dualité, qui reflète si bien les déchirements de l'auteur, mis au jour tout au long de notre première partie, et qui constitue le véritable fil rouge du livre. Il n'est donc pas possible de ne voir dans la nouvelle, comme le fait Isabelle Casta, « qu'une longue enclave ouvertement pédagogique »³¹⁰. Frank Paul Bowman, pour qui *Daphné* se présente de façon toute aussi évidente comme un ouvrage didactique, constate dans le même temps que les commentateurs n'ont pas su définir son message de façon satisfaisante, mais n'en vient pas à douter de la clarté de ce prétendu message³¹¹. C'est pourtant ce qu'il paraît le plus juste de souligner, avec François Germain :

Daphné n'est pas un livre d'affirmation, mais un livre de recherches, un laboratoire pour l'auteur qui est en quête de sa propre vérité. Vigny ne sacrifie rien de lui-même au souci d'apporter une réponse³¹²,

conformément à son aversion pour les systèmes de pensée figés. Cette lecture éclaire pourquoi l'auteur envisage l'ouvrage, le 21 octobre 1844, comme « une satire savante du roman philosophique »³¹³ : outre que la deuxième consultation entendait critiquer les penseurs des religions, elle fait sentir l'impossibilité de tout enseignement sur le sujet. Cette idée explique aussi l'inachèvement de *Daphné*, dans lequel Jacques-Philippe Saint-Gérard voit pour sa part la suggestion « d'un doute religieux définitif et d'un scepticisme social total »³¹⁴. Il n'y a pas nécessairement là un échec, mais peut-être la façon la plus cohérente – en l'occurrence indéfinie – de consacrer le doute qui domine l'œuvre.

II/ STRATES DE SIGNIFICATION

La complexité des personnages d'une œuvre entraîne naturellement celle de ses significations³¹⁵ mais n'y contribue pas seule. Chez Vigny, elle s'accompagne souvent d'une profondeur métaphysique ouvrant à une double lecture un grand nombre de ses fictions, en sus du cas particulier de quelques ouvrages gouvernés par une logique plurielle.

³⁰⁸ Voir notre chapitre 1, p. 42 *sqq.*

³⁰⁹ G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 209.

³¹⁰ I. Casta, « *Oratio Soluta* ! [...] », *op. cit.*, p. 92.

³¹¹ F. P. Bowman, « A Romantic View of the Hellenist past [...] », *op.cit.*, p. 50.

³¹² F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*, *op.cit.*, p. 273.

³¹³ Journal, p. 1225 (21 octobre 1844).

³¹⁴ J.-P. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 238.

³¹⁵ « On oppose parfois [...] le sens d'un énoncé, c'est-à-dire son contenu sémantique tel que le construisent ses unités linguistiques, sans prise en compte aucune du contexte, et la signification d'un énoncé, c'est-à-dire sa portée signifiante en contexte, avec prise en compte de la situation de communication, des implicites, etc. » (G. Philippe, in M. Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, *op.cit.*, article « sens / signification »).

A) PROFONDEUR MÉTAPHYSIQUE

Au-delà des poèmes revisitant la Bible ou s'interrogeant sur les destinées humaines, Vigny utilise volontiers des images expressives qui, personnelles ou chrétiennes, trahissent ses préoccupations religieuses et existentielles. Cette dimension qu'on peut globalement qualifier de métaphysique apporte parfois davantage de cohérence ou de richesse mais contribue également à l'incertitude, à la confusion ou à l'obscurité de certaines fictions.

1. UNE COHÉRENCE SOUTERRAINE

Le sujet de la première consultation du Docteur noir n'est pas religieux comme celui de la seconde mais il n'en est pas si éloigné. François Germain remarque en effet : « derrière le malheur social du poète, [Vigny] découvre des horizons beaucoup plus vastes, le malheur essentiel de l'homme. »³¹⁶ Alphonse Bouvet affirme encore plus précisément que *Stello* est « un des moments du long procès que Vigny ne cessa d'instruire contre Dieu et la religion »³¹⁷. L'analyse est explicitement justifiée par le passage où le docteur impute à Dieu l'incapacité des hommes à mettre en place « une forme de gouvernement parfaite »³¹⁸. De ce fait, il n'est pas étonnant que les souffrances des poètes dont le personnage raconte les histoires tragiques – conséquences des vices des systèmes politiques, partant, de l'abandon des hommes par Dieu – apparaissent emblématiques de la condition humaine. C'est surtout le cas dans la troisième nouvelle, où l'évocation de la prison Lazare rappelle la peinture que fait l'auteur de la vie humaine dans ses carnets : les mêmes innocents sont condamnés à une mort certaine sans en connaître le moment ni en comprendre les raisons³¹⁹. Les prisonniers sont en outre comparés à « des damnés dans leurs cavernes » ou à des « voyageurs » en route pour le « seul port où nous soyons sûrs d'arriver »³²⁰. Ce genre de rapprochement et d'élargissement n'est toutefois pas réservé à l'histoire de la Terreur ; au moment de l'agonie de Gilbert, le docteur emploie la même énonciation généralisante dans son apostrophe à la mort, renvoyant chacun à la « dévorante douleur qui nous accompagne sans cesse sur la terre jusqu'à ce que nous reposions en [elle], bienfaisante amie ! »³²¹ Dans ce contexte, « exprimer notre destinée de doute et de douleur » à ses « compagnons en misère »³²² semble pour le poète une mission essentielle, bien moins vaine que l'engagement politique récusé par le docteur. L'œuvre

³¹⁶ F. Germain, édition de *Servitude et grandeur militaires*, *op.cit.*, p. LIX.

³¹⁷ A. Bouvet, notice de *Stello*, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1470.

³¹⁸ *Stello*, chapitre XXXIX, p. 657.

³¹⁹ Voir notre chapitre 1, p. 41.

³²⁰ *Stello*, chapitres XXVII (p. 598) et XXVI (p. 584).

³²¹ *Ibid.*, chapitre XI, p. 522.

³²² *Ibid.*, chapitres XL (p. 665) et VII (p. 509).

énonce ainsi une leçon qu'elle met simultanément en pratique, invitant à dépasser les questions politiques par une réflexion métaphysique. Elle nourrit une méditation sur la « Destinée », qui apparaît dès la première page ; le Docteur noir, plus particulièrement, rapporte ses hypothèses sur « les voies de la Providence » ; il condamne le « funeste penchant que nous avons tous à sortir de notre voie et des conditions de notre être » tout en affirmant la possibilité de ne pas « se laisser pétrir par [l]a main capricieuse » de la destinée mais de se « redresse[r] contre elle » et de « se mettre au-dessus de la puissance des événements par le sentiment de ce qu'on vaut »³²³.

Les histoires de *Servitude et grandeur militaires* revêtent également une portée métaphysique qui leur confère richesse et profondeur, davantage qu'ambiguïté, tout en contribuant à la cohérence globale des œuvres de Vigny. François Germain analyse encore :

Si le dieu de Vigny, d'ailleurs, à peine distinct du sort, de la Fatalité, de la Nature même, est surtout la somme de nos limites et de nos contraintes, on voit sans peine comment la discipline militaire peut être une figure temporelle du divin.³²⁴

Outre la réflexion sur la Providence que développe plus particulièrement *La Veillée de Vincennes*, on pense en effet au Dieu qu'imagine Vigny quand on lit : « L'armée est aveugle et muette. »³²⁵ La condition du soldat semble quant à elle exemplifier de façon frappante celle de tout homme, toujours telle que la conçoit l'auteur. Celui-ci en fournit un indice en faisant allusion au héros du poème « La Prison », dont on connaît le sujet religieux : « La servitude militaire est lourde et inflexible comme le masque de fer du prisonnier sans nom, et donne à tout homme de guerre une figure uniforme et froide. »³²⁶ Le motif de la prison, si important dans l'imaginaire vignyen, est de plus attaché au personnage de Collingwood, « prisonnier de la mer » à vie mais pour qui c'est là un « sort commun »³²⁷, qu'il tâche de souffrir avec grandeur, fort des ressources de sa conscience. Ainsi, la conclusion de l'ouvrage prend tout son sens : la peinture d'une condition misérable appelle un dépassement, que l'incertitude quant à un gouvernement de la Providence invite à trouver indépendamment de toute transcendance ; la religion de l'honneur répond à ces exigences.

2. ENRICHISSEMENT DES INTERPRÉTATIONS

Dans *Quitte pour la peur*, l'ambiguïté du duc, à la fois bon et cruel pour son épouse qu'il traite en enfant³²⁸, évoque aussi la duplicité du Dieu vignyen. Toute une série d'allusions suggère même cette identification avec insistance. Dès la présentation de l'argument de sa pièce, le dramaturge met ainsi en cause un pouvoir excessif, plus divin qu'humain, en demandant si un époux trompé mais lui-même adultère a « le droit d'être un juge implacable,

³²³ *Ibid.*, chapitres I (p. 497), XXIX (p. 604), XIX (p. 558), XX (p. 564) et XXV (p. 583).

³²⁴ F. Germain, édition de *Servitude et grandeur militaires*, *op.cit.*, p. LXIII.

³²⁵ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre II, p. 692.

³²⁶ *Ibid.*, chapitre III, p. 693.

³²⁷ *Ibid.*, III, chapitre VI, p. 793.

³²⁸ Voir chapitre 4, p. 231.

[...] le droit de vie et de mort », avant de valoriser « une miséricorde » – terme souvent complété par l’adjectif *divine* – « qui ne manque peut-être pas de dignité »³²⁹. La duchesse est plus explicite dès la première scène, quand elle se plaint d’« un maître inconnu qu’il [lui] faut respecter, craindre et aimer comme Dieu, sans le voir, qui ne se soucie nullement d[’elle] et qu’il faut qu[’elle] honore »³³⁰. Dans ce contexte, l’expression « c’est tromper le bon Dieu »³³¹, par laquelle l’héroïne déplore les promesses de rompre avec son amant qu’elle fait à son confesseur sans les tenir, peut cultiver l’ambivalence du duc, puisque c’est aussi lui que sa femme « trompe » avec le chevalier. Une autre plainte de la duchesse est lourde d’un implicite qui en accroît subrepticement mais fortement l’audace :

car ce n’est qu’un nom qu’il faut respecter, et ce nom vous tient enchaînée, ce nom est suspendu sur votre tête, comme une épée ! Que celui qu’il représente soit pour nous tout ou rien, nous avons ce nom écrit sur le collier³³².

La jeune femme évoque toujours le respect dû à son mari mais le caractère général qu’elle donne à son propos par l’emploi du présent gnominique et des pronoms de quatrième ou cinquième personnes lui confère une portée singulière, au-delà de la revendication féministe qu’elle entend vraisemblablement formuler. Qui connaît bien l’ensemble de l’œuvre de Vigny ne manque en effet pas de penser aux « Destinées » et à leur pouvoir surplombant, comparé à un « COLLIER » et présenté comme « ÉCRIT » d’avance dans le poème qui ouvre le second recueil de l’auteur³³³. Dans cette perspective, le « nom » dont la duchesse refuse la contrainte en en contestant l’importance par le biais d’une négation restrictive évoque le Dieu vignyen, caché mais cruel et qui, n’ayant peut-être pas d’autre existence que celle de son nom (lequel ne « représente » pas la même chose pour tous les individus), pèse néanmoins sur nos vies en raison du crédit que certains lui accordent mais que d’autres peuvent juger illégitime. D’autres répliques, quoique moins riches de sous-entendus, contribuent à assimiler le duc à un Dieu terrible. Ainsi Tronchin, qui parle de son ami comme d’un « fort grand seigneur », entretient l’équivoque en déclarant : « Quiconque l’offenserait serait perdu sans ressource »³³⁴. Le duc lui-même prononce une phrase ambivalente quand il dit de sa femme : « elle doit avoir une peur d’enfer »³³⁵ ; à l’évidence, il ne fait là qu’imaginer dans quel état d’esprit se trouve la duchesse, mais le rire peu charitable dont il accompagne la réplique, joint à la relative cruauté du tour qu’il jouera à son épouse en dissimulant ses intentions clémentes, autorise à entendre le verbe *devoir* au sens fort d’obligation, non d’hypothèse³³⁶, comme si le protagoniste promettait sa femme, en conscience, à une terreur religieuse, à un supplice quasi infernal. Préparée de la sorte, on ne s’étonne pas que l’entrée du duc suscite cette prière de son épouse – « Mon Dieu, ayez pitié de moi ! »³³⁷ – qui pourrait sans trop d’excès s’adresser au nouvel arrivant. Plus combative face à son mari, l’héroïne lui reproche de « tomber comme la

³²⁹ *Quitte pour la peur*, « Argument », p. 721.

³³⁰ *Ibid.*, scène 1, p. 725.

³³¹ *Ibid.*, p. 726.

³³² *Ibid.*

³³³ « Les Destinées », v. 110 et 121, *Les Destinées*, p. 118 et 119.

³³⁴ *Quitte pour la peur*, scène 3, p. 730.

³³⁵ *Ibid.*, scène 8, p. 734.

³³⁶ Voir A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 393.

³³⁷ *Quitte pour la peur*, scène 11, p. 738.

foudre »³³⁸, attribut divin. Le duc feint pour sa part l'omniscience quand il révèle : « Il n'y a rien que je ne sache », et fait comprendre à sa femme (qui tombe « à ses genoux »³³⁹) qu'il accepte de donner son nom à l'enfant qu'elle porte bien que n'ayant jamais eu de rapport charnel avec elle, autrement dit de devenir père comme par l'opération du Saint-Esprit !

Quitte pour la peur va donc bien au-delà de la suggestion de *La Maréchale d'Ancre*, où Isabella ne fait guère qu'exprimer l'intensité de son amour pour Borgia en demandant à Léonora : « Quelle doit donc être la douleur d'une femme qui aime son mari comme on aime son Sauveur, son Dieu ?... »³⁴⁰ Dans le proverbe, l'assimilation est considérablement développée, à tel point qu'André Jarry affirme que le duc « est un Dieu sur la terre » qui « à l'heure même du pardon, conserve des traits de cette justice courroucée qui est le propre du "Dieu jaloux" de l'Ancien Testament. »³⁴¹ De la sorte, le déclin du christianisme, arrière-plan crucial de la pièce, ne trouve pas seulement à s'expliquer – sur le ton du regret – par l'action destructrice des philosophes³⁴² mais se justifie aussi – avec moins de nostalgie – par un doute persistant quant à la bonté de Dieu, subtilement figuré par l'entremise du duc qui fait également sentir quelle injustice il y aurait à condamner sans appel l'adultère d'une personne pure, pieuse et aimante comme la duchesse, ainsi que la loi religieuse le prescrit pourtant.

3. UN DÉNOUEMENT INCERTAIN

Une confusion similaire, dans « Wanda », de figures humaine et divine ne conduit pas à mieux comprendre l'œuvre mais en brouille plutôt le dénouement. Celui-ci se profile tôt puisque, dès les vers 31-32, l'héroïne éponyme rapporte les paroles d'espoir de sa sœur exilée en Sibérie avec sa famille par Nicolas I^{er} :

Dieu seul peut réviser un jour ces grandes causes
Entre le souverain, le sujet et l'État.³⁴³

Cette confiance est réitérée aux vers 54-56 :

Et bientôt, nous tirant des glaces éternelles,
L'ange de mort viendra nous prendre sous ses ailes
Pour nous porter ensemble aux chaleurs du ciel bleu.³⁴⁴

Quoique sa sœur ne semble pas attendre de rétablissement de la justice ailleurs que dans l'au-delà, Wanda, dans le premier billet qu'elle envoie au Français pour apporter un épilogue à son « histoire russe » (épilogue que Vigny rédige dix ans après avoir achevé un premier état du poème), interprète la bataille de l'Alma – remportée par une coalition franco-britanno-turque contre l'armée russe qui connut une véritable déroute – comme le fruit d'une volonté divine ;

³³⁸ *Ibid.*, scène 12, p. 743.

³³⁹ *Ibid.*, p. 745 et 746.

³⁴⁰ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 9, p. 697.

³⁴¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 396.

³⁴² Voir notre chapitre 3, p. 168.

³⁴³ « Wanda », v. 31-32, *Les Destinées*, p. 160.

³⁴⁴ *Ibid.*, v. 54-56, p. 161.

elle affirme :

Et c'est au cœur de l'Ours que Dieu frappe l'orgueil.³⁴⁵

Dans un second billet, elle évoque même une intervention surnaturelle dans les affaires humaines :

Sébastopol détruit n'est plus. – L'aigle de France
L'a rasé de la terre, et le Czar étonné
Est mort de rage. – On dit que la balance immense
Du Seigneur a paru quand la foudre a tonné.
– La sainte la tenait flottante dans l'espace.³⁴⁶

De toute évidence, la locutrice ajoute foi au miracle qu'elle colporte, abandonnant rapidement les marques du discours rapporté. Cela n'empêche pas d'entendre dans la formule introductive « On dit que » une mise en garde contre les on-dit, ou du moins une modalisation mettant en doute la véracité du récit qui suit, plus difficile à faire accroire qu'une interprétation providentialiste d'événements dépourvus de merveilleux.

Mais ce qui rend surtout ce dénouement incertain, c'est qu'au fil du poème, de façon troublante, plusieurs éléments confèrent au tsar un caractère divin, de sorte qu'il est difficile de l'imaginer victime d'un châtement céleste. Souvenons-nous que le personnage édicte des décrets aux allures fatales, évoqués en des termes qui rappellent le poème liminaire des « Destinées »³⁴⁷. De surcroît, le despote est désigné comme

L'Empereur tout-puissant, qui voit d'en haut les choses³⁴⁸.

De façon apparemment incidente mais révélatrice, il est de plus question de « sa fille à la beauté divine »³⁴⁹. Quant à l'accusation

D'entasser les damnés dans un terrestre enfer³⁵⁰,

elle peut rappeler les reproches volontiers formulés par Vigny à l'encontre de la création divine³⁵¹. De ce fait, représenter le tsar

Silencieux devant son armée en silence³⁵²

rappelle également un des traits majeurs du cruel Dieu vignyen. En revanche, les vers 149 à 156 paraissent plutôt mettre à mal cette assimilation :

S'il était vrai qu'il eût conduit hors du servage
Un peuple tout entier de sa main racheté,
[...]
Il aurait déjà dit : « J'ai pitié, je fais grâce;
L'ancien crime est lavé par les martyrs nouveaux; »³⁵³

C'est cette fois pour mettre en cause la clémence du tsar que ce passage renvoie à l'exode du

³⁴⁵ *Ibid.*, v. 175, p. 165.

³⁴⁶ *Ibid.*, v. 176-180.

³⁴⁷ Voir chapitre 2, p. 119.

³⁴⁸ « Wanda », *op.cit.*, v. 29, p. 160.

³⁴⁹ *Ibid.*, v. 143, p. 164.

³⁵⁰ *Ibid.*, v. 140.

³⁵¹ Voir chapitre 1, p. 81 *sqq.*

³⁵² « Wanda », *op.cit.*, v. 166. Voir notre chapitre 1, p. 73 *sqq.*

³⁵³ « Wanda », *op.cit.*, v. 149-156, p. 164.

peuple hébreu hors de l'Égypte qui le maintenait en esclavage, tout en évoquant le rachat d'une faute originelle ; établissant un lien logique entre libération et pardon, le Français à qui s'adressait Wanda met en doute l'affranchissement des serfs par Nicolas I^{er} en constatant que ce dernier reste inflexible face aux déportés de Sibérie. Du coup, il apparaît qu'un Dieu libérateur d'un peuple (comme celui de l'Ancien Testament) doit être un Dieu entièrement miséricordieux (ne laissant pas peser indéfiniment le poids du péché sur des hommes qui souffrent), sous peine d'être accusé d'imposture. En le formulant de la sorte, on comprend que le raisonnement frappe de plein fouet le Dieu chrétien tel que l'envisage notamment Vigny dans « Le Mont des Oliviers », à savoir inerte et sourd au désir de son fils d'être un véritable Sauveur. Les soupçons formulés contre le tyran s'appliquent donc à Dieu lui-même davantage qu'ils ne remettent en cause l'identification des deux personnages. La fin de la strophe XXIII ne dissipe pas le sentiment de confusion suscité par ces vers passablement retors :

Sa voix aurait trois fois répété dans l'espace,
Comme la voix de l'Ange ouvrant les derniers sceaux.
Devant les Nations surprises, attentives,
Devant la race libre et les races captives :
« La brebis m'a vaincu par le sang des agneaux. »³⁵⁴

Imprégné de l'Apocalypse, le passage prête à la fois au tsar la voix d'un messager divin et (à travers la nouvelle déclaration qui lui est attribuée de manière fictive) la posture d'un ennemi de Dieu, ce qui achève de troubler, à la fois, l'identité de l'homme, son rapport à Dieu et la clarté des entités divines.

Au total, ce n'est pas sans raison qu'André Jarry affirme que le poème « n'est pas loin de faire du Pouvoir politique un symbole de la Toute-Puissance divine »³⁵⁵. Paul Viallaneix constate également : « Le tsar singe Dieu, le tyran des tyrans, qui a jeté les hommes dans la prison de la vie et qui les y retient sans explication, au lieu d'exécuter sur-le-champ sa sentence de mort. »³⁵⁶ Georges Bonnefoy éclaire encore cette assimilation en écrivant que Vigny « refait, à propos du czar, silencieux, inhumain et impassible, le même raisonnement par lequel il s'était démontré l'inhumanité de Dieu. »³⁵⁷ Il semblerait ainsi que ce soit la volonté d'outrier le pouvoir du tsar en lui attribuant une dimension divine pour en dénoncer les excès qui mette en doute, malencontreusement, l'espoir d'une justice transcendante. Les esquisses du poème montrent toutefois que Vigny, bien conscient du risque de noircir l'image de Dieu en l'associant au pouvoir insensé du tsar, n'a pas cherché à l'éviter. Dans le texte préparant les strophes où le Français s'étonne que Nicolas n'ait pas gracié la famille de Wanda, le poète signale par une parenthèse une équivoque à éviter : « Et je bénirais Dieu de n'avoir pas dit vrai quand un jour je l'ai dit cruel (l'Empereur.) »³⁵⁸ Dans un état ultérieur du texte, la parenthèse évitant que les torts du tsar soient imputés à Dieu disparaît pourtant. La phrase ne se retrouve finalement pas dans le texte définitif mais l'esprit de cette ambiguïté perdue : l'affinité qui s'y exprime entre les souverains terrestre et céleste empêche de croire

³⁵⁴ « Wanda », *op.cit.*, v. 157-161, p. 164-165. Voir Apocalypse, VIII, 1 et XII, 10-11.

³⁵⁵ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 868.

³⁵⁶ P. Viallaneix, édition des *Destinées*, Paris, Imprimerie nationale, « Lettres françaises », 1983, p. 252. Voir aussi W. Calin, *A muse for heroes*, *op. cit.*, p. 333.

³⁵⁷ G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 341.

³⁵⁸ « Esquisses de "Wanda" », *L'Atelier du poète*, *op.cit.*, p. 305 (strophe XII de l'esquisse B 2).

au châtimeur de l'un par l'autre ; elle fait douter d'une Providence bienveillante.

4. AFFAIBLISSEMENT DE LA PORTÉE SOCIALE

Dans *Chatterton* en revanche, la dimension métaphysique déjà présente dans *Stello* semble davantage en contradiction avec la volonté affichée d'une efficacité directe du drame sur la société, projet déjà mis à mal par le caractère et l'image complexes du héros éponyme. On a vu que la construction de la pièce donne une impression de prédestination qui semble accentuer le poids néfaste des contraintes sociales et faire d'autant mieux sentir la nécessité d'une réforme³⁵⁹. Mais il n'est pas certain que cette suggestion d'une telle fatalité – jointe à celles que fait souvent le pessimisme de Vigny, d'une souffrance fondamentale de la condition humaine – soutienne la portée sociale de la pièce. On peut même se demander si, en dépit de l'émotion qu'elle crée, elle ne nuit pas à la cohérence de l'argumentation du dramaturge, en donnant le sentiment d'un malheur propre à dédouaner la société de ses responsabilités et à décourager tout soulèvement.

Alors que dans les esquisses du drame la présence de libraires accroissait le scandale d'une exploitation et d'une oppression de pauvres gens – ouvriers comme poètes – par des entrepreneurs sans scrupule³⁶⁰, la simplicité finalement épurée de l'œuvre dénonce surtout la cruauté d'une société où la seule religion est celle du profit³⁶¹, en faisant de l'entrepreneur une figure de Dieu terrible. Cela est suggéré avant même l'entrée en scène de John Bell, dont la colère est comparée par son épouse à un « orage »³⁶². Le prénom de l'employé qui suscite cette ire ne semble pas non plus indifférent : *Tobie* est aussi le nom d'un personnage biblique qui, grâce à la protection de l'ange Raphaël, épouse la malheureuse Sara et guérit la cécité de son père, sorte d'*alter ego* de Job³⁶³. Si Vigny y fait référence, c'est donc de façon tristement ironique, pour souligner par contraste la dureté du sort de l'ouvrier blessé et chassé. De même, c'est vraisemblablement dans un esprit caustique que le Quaker présente le riche industriel comme un dévorateur de moutons, inversant l'image du bon pasteur, appliquée par Jean à Jésus, pour représenter son interlocuteur à l'image du Dieu malveillant qui apparaît parfois chez Vigny³⁶⁴. John Bell s'étant arrogé un pouvoir démesuré au détriment des autres hommes, le religieux lui reproche de plus une omnipotence révoltante, dont Dieu peut aussi être le symbole chez l'auteur : « Quelle minute de leur existence ne t'est pas donnée ? »³⁶⁵ Face à sa femme, le propriétaire ne perd pas son aspect de Dieu terrible. Il reste inflexible quand Kitty lui demande « Ayez pitié de moi », si bien que la malheureuse le désigne comme

³⁵⁹ Chapitre 6, p. 444.

³⁶⁰ Voir « Esquisses concernant *Chatterton* », *op.cit.*, p. 844-5 (fragment B 2) et p. 854-855 (fragments D 2 et 3).

³⁶¹ Voir notre chapitre 3, p. 176 *sqq.*

³⁶² *Chatterton*, I, 1, p. 765.

³⁶³ Voir le livre de Tobie dans l'Ancien Testament.

³⁶⁴ *Chatterton*, I, 2, p. 767. Voir Jean, X.

³⁶⁵ *Chatterton*, I, 2, p. 767.

un « juge impitoyable »³⁶⁶. L'autre grande figure de pouvoir qu'est Beckford n'est pas caricaturée de la sorte mais le fait que le maire prétende « parle[r] en père » à Chatterton – ce que confirme l'appellatif condescendant qu'il lui applique (« mon petit ami »³⁶⁷) – tout en le mettant quasiment à mort contribue à ériger le poète en Christ, c'est-à-dire en fils sacrifié par un père tout-puissant. Quant à l'assimilation de Kitty Bell à un « ange » par le Quaker à la fin de l'acte II³⁶⁸, c'est à « Éloa » qu'elle renvoie parallèlement, à savoir au drame d'un ange pur impuissant à sauver un maudit, qui l'entraîne dans sa perte. Toutes ces suggestions aggravent sans doute les reproches que *Chatterton* fait entendre à la société, mais peut-être pas de façon efficace ; elles pourraient bien ne faire que décourager toute aspiration à la révolte, conformément aux réticences que suscite cette perspective chez Vigny³⁶⁹.

La charge subversive de la pièce souffre aussi certainement de l'inquiétude métaphysique de l'auteur, qui superpose aux malheurs du poète celui – inéluctable – de la condition humaine. Cela apparaît assez clairement dans l'éloge que fait Vigny de l'acteur qui incarna le rôle titre lors de la création du drame :

M. Geffroy [...] a fait comprendre la fierté de Chatterton dans sa lutte perpétuelle [...] ; son accablement, chaque fois que le rocher qu'il roule retombe sur lui pour l'écraser ; [...] l'élévation de sa joie lorsqu'il a enfin délivré son âme et la sent libre de retourner dans sa véritable patrie.³⁷⁰

L'écrivain valorise l'effort de son personnage pour exister et créer mais l'allusion au mythe de Sisyphe en suggère simultanément l'inutilité. Elle ne dissuade cependant pas la société de venir en aide au poète impuissant, en tant qu'instance supérieure responsable de son supplice et pouvant y mettre fin. Mais l'adjonction finale de l'idée néo-platonicienne d'un drame de l'incarnation (comme dans « La Flûte ») fait apparaître le suicide comme seule solution des souffrances du héros. Cette lecture n'est pas seulement suggérée dans cet appendice « Sur les représentations du drame ». Elle est engagée dès l'épigraphe de la préface (« Ceci est la question ») qui renvoie à la célèbre question existentielle d'Hamlet³⁷¹. Au sein même de la pièce, outre les suggestions des références bibliques et des termes employés pour caractériser certains personnages, les propos du Quaker prédisant à Rachel une « vie d'esclave » et surtout les reproches que Chatterton adresse à son père comme au Créateur confèrent à l'intrigue une portée métaphysique³⁷². Celle-ci vaut au drame d'être encore célébré par Thierry Maulnier dans le *Combat* du 27 mars 1956, après une reprise à l'Œuvre, avec Michel Bouquet dans le rôle principal :

son Chatterton dénoue son lien avec l'emphase romantique pour trouver sa richesse humaine et sa violence métaphysique, quitte son temps pour le nôtre, est reçu par le spectateur comme le serait une œuvre de Strindberg, ou de Camus.³⁷³

³⁶⁶ *Ibid.*, I, 6, p. 775 et 776.

³⁶⁷ *Ibid.*, III, 6, p. 806.

³⁶⁸ *Ibid.*, II, 5, p. 789.

³⁶⁹ Voir chapitre 4, p. 241 *sqq.*

³⁷⁰ *Chatterton*, « Sur les représentations du drame », p. 817.

³⁷¹ *Ibid.*, « Dernière nuit de travail », p. 749. Voir W. Shakespeare, *Hamlet*, *op. cit.*, III, 1, p. 169 : « Être ou ne pas être, telle est la question. »

³⁷² *Chatterton*, I, 4, p. 770 et III, 1, p. 795. Voir notre chapitre 1, p. 86 *sqq.*

³⁷³ Thierry Maulnier, *Combat*, 27 mars 1956, cité par F. Bassan, « Les Représentations de *Chatterton* en dehors de la Comédie Française », *AAAV* n° 11, 1981-1982, p. 77.

Mais cette universalité nuit vraisemblablement à la thèse sociale de l'ouvrage, qui n'est pourtant pas d'un autre temps et pourrait elle aussi interpeller le spectateur moderne. Dans la pièce, Chatterton lui-même illustre comment abstraire son sort des déterminations matérielles décourage toute tentative d'amélioration. Affirmant qu'il considère les bassesses de ses ennemis avec indifférence, le héros ajoute :

il me semble que la Providence ne peut laisser aller longtemps les choses de la sorte. N'avait-elle pas son but en me créant ? Ai-je le droit de me roidir contre elle pour réformer la nature ? Est-ce à moi de démentir Dieu ?³⁷⁴

Davantage qu'une accusation contre la création divine, c'est une forme d'abandon facile à la Providence qu'exprime ici le poète, prenant rapidement prétexte de la volonté divine pour justifier non seulement sa singularité mais aussi son immobilisme. C'est pourquoi le Quaker répond avec raison : « En toi, la rêverie continuelle a tué l'action. »³⁷⁵ Chatterton n'en abandonne pas pour autant sa posture fataliste ; avant d'incriminer la « Fortune » et la « Destinée », au début de l'acte II, il déclare : « Je sens autour de moi quelque malheur inévitable. J'y suis tout accoutumé. Je ne résiste plus. Vous verrez cela ; c'est un affreux spectacle. »³⁷⁶ Cet « affreux spectacle », Chatterton l'inflige en effet sans toujours insinuer qu'il serait possible de lui inventer un dénouement heureux.

5. CRAINTE D'UNE ABSENCE DE SENS

Cinq-Mars ne se limite pas non plus à un propos historique ou politique ; c'est une leçon fort générale qui conclut les « Notes et documents historiques » que l'auteur ajoute à son ouvrage :

Mieux vaudrait la fin d'une dynastie et d'une forme de gouvernement, mieux vaudrait même celle d'une nation, car tout cela se remplace et peut renaître, que la mort de toute vertu parmi les hommes.³⁷⁷

Tout en remontant aux sources d'un affaiblissement de l'aristocratie et de la monarchie, le roman entend donc célébrer des valeurs humaines d'une importance suprême. Vigny mêle ainsi deux grandes conceptions de l'histoire, résumées par Jean Molino :

Alors que, pour l'historien classique, la leçon que donne le passé est une leçon politique ou morale éternelle, pour l'historien et le romancier romantiques, la leçon du passé est inscrite dans la texture même du présent³⁷⁸.

L'élargissement de la portée de l'œuvre est particulièrement sensible dans le dernier chapitre où, alors que les protagonistes sont érigés en martyrs, l'image du « *Pandemonium* » (capitale de Satan dans *Le Paradis perdu*³⁷⁹), appliquée au Palais-Cardinal, transforme Richelieu en

³⁷⁴ Chatterton, I, 5, p. 772.

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*, II, 1, p. 779 et 778.

³⁷⁷ *Cinq-Mars*, « Notes et documents historiques », p. 377.

³⁷⁸ J. Molino, « Qu'est-ce que le roman historique ? », in *Le Roman historique, Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-juin 1975, *op.cit.*, p. 217-218.

³⁷⁹ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 323. Voir John Milton, *Le Paradis perdu* [1667], chant I, trad. F.-R. de

force diabolique et invite à lire le roman comme l'allégorie d'une vaste lutte du bien contre le mal. Mais il faut alors s'aviser que l'assimilation des deux condamnés à des saints n'est pas si évidente, et se rappeler que Richelieu se présente volontiers – de façon fallacieuse mais néanmoins efficace et troublante – comme un auxiliaire de la volonté divine, ce qui complique grandement l'interprétation du livre³⁸⁰. Plusieurs passages dénoncent du reste la présentation trompeuse parfois faite des protagonistes. C'est en particulier le cas quand Marie demande à la reine de soutenir son amant :

Vous êtes comme la divinité de la France ; oh ! je vous en conjure ! protégez l'ange contre le démon ; c'est votre cause, celle de votre royale famille, celle de toute votre nation...

La reine sourit.

« C'est ta cause surtout, ma fille, n'est-il pas vrai ? et c'est comme telle que je t'embrasserai de tout mon pouvoir ; il n'est pas grand, je te l'ai dit ; mais, tel qu'il est, je te le prête tout entier : pourvu cependant que cet *ange* ne descende pas jusqu'à des péchés mortels », ajouta-t-elle avec un regard plein de finesse ; « j'ai entendu prononcer son nom cette nuit par des voix bien indignes de lui.³⁸¹

Le sourire de la confidente, la façon dont elle reformule les propos de son amie et la « modalisation autonymique en discours second »³⁸² qui met en cause – par le biais d'une diction spécifique que signale l'italique – la pertinence de l'emploi du terme *ange*, suggèrent assez clairement que la reine n'adhère pas aux paroles de Marie, qui paraissent partisanses. Ce scepticisme frappe aussi le héros, qu'il semble en effet difficile d'identifier à un ange, si ce n'est déchu. Sophie Vanden Abeele-Marchal met sur la voie de cette hypothèse en commentant la description de la Touraine au début du roman : « la perfection du paysage dénonce l'utopie d'un paradis perdu pour un homme irrémédiablement déchu »³⁸³. L'intertexte de la Chute devient quasiment explicite au chapitre XI, où de Thou dit à son ami qu'il lui semble « bien déchu » et lui rappelle que par le passé « si la voix d'un homme eût prononcé entre [eux] deux, tout à coup, le mot seul d'ambition, [ils] aur[ai]ent cru toucher un serpent »³⁸⁴. De ce fait, la lecture d'extraits du *Paradis perdu* par Milton au chapitre XX prend tout son sens : des termes comme *déchu*, *batailles*, *volonté*, *vengeance*, *haine* ou encore *courage*³⁸⁵ trouvent aisément un écho dans le parcours du héros éponyme. Jean Gillet propose même de voir en Cinq-Mars un Satan révolté tandis que Keith Wren établit un parallèle entre de Thou et Éloa, remarquant que tous deux se sacrifient pour des

Chateaubriand [1836], éd. Robert Ellrodt, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995, p. 63.

³⁸⁰ Voir notre chapitre 2, p. 114.

³⁸¹ *Cinq-Mars*, chapitre XV, p. 181.

³⁸² Jacqueline Authier-Revuz, « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale* n° 55, octobre 1992, p. 38-42 : « l'énonciateur fait usage d'un élément X et s'ajoute à cet usage de l'élément standard, un retour sur cet usage » (p. 41).

³⁸³ S. Vanden Abeele – Marchal, édition de *Cinq-Mars*, *op.cit.*, p. 22. De même, écrire au chapitre XII que Joseph et Laubardemont « alternaient leurs discours comme les pasteurs de Virgile » (*Cinq-Mars*, p. 135) semble souligner combien ces deux personnages sont loin de la pureté traditionnellement associée à l'univers bucolique convoqué par la comparaison.

³⁸⁴ *Ibid.*, chapitre XI, p. 131. Voir Genèse, III.

³⁸⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 234 : « sa voix tonnante commença le discours du prince des démons : "Es-tu, disait-il, es-tu celui qu'entourait une lumière éblouissante dans les royaumes fortunés du jour ? Oh ! combien tu es déchu !... Viens avec moi... Et qu'importe ce champ de nos célestes batailles ? tout est-il perdu ? Une indomptable volonté, l'esprit immuable de la vengeance, une haine mortelle, un courage qui ne sera jamais ployé, conserver cela, n'est-ce pas une victoire ?" » Voir J. Milton, *Le Paradis perdu*, *op.cit.*, p. 46-47.

personnes qui entraînent leur ruine³⁸⁶.

La complexité des suggestions poussant à associer les protagonistes à des figures saintes, angéliques, divines ou diaboliques fait qu'il est sans doute vain de prétendre à une lecture allégorique de *Cinq-Mars*, attribuant une signification précise à chaque personnage. Tout au plus Henri figure-t-il l'homme aspirant à l'idéal sans pouvoir rester pur tandis que Richelieu révèle la dimension inquiétante de la toute-puissance. De surcroît, le dénouement du roman ne permet pas de dégager de son intrigue une leçon métaphysique cohérente : comment dire ce qui l'emporte, entre l'idée d'une rédemption (à travers la transfiguration des condamnés en martyrs quasi christiques) et celle d'un triomphe du mal (à travers la victoire de Richelieu) suggérant l'impuissance du Sauveur ? C'est plutôt sans les trancher que l'œuvre ouvre des questions sur le péché, le salut, le rapport à Dieu, exprimant une hésitation irréductible – typiquement romantique³⁸⁷ – entre angoisse et espoir. La superposition de pistes de lecture parfois divergentes peut même laisser deviner le spectre d'une absence de sens, aussi bien des événements humains, irréductibles à des grilles d'interprétation préexistantes, que de l'existence et du monde. Cette menace trouve une illustration frappante au chapitre XXII. Celui-ci s'ouvre sur la description d'une nature sauvage et accidentée, mais séduisante. Le narrateur annonce cependant un bouleversement qui ne tarde pas à venir, en indiquant que les ours « ne sont [...] ni les plus sauvages ni les plus cruels habitants que ramène l'hiver » dans les Pyrénées³⁸⁸. L'affrontement entre Jacques (porteur du traité avec l'Espagne) et son père (qui veut le lui arracher) concentre ensuite une série de traits et de références dysphoriques qui renvoient sans cohérence à divers éléments d'un drame sacré, de sorte que s'en dégage l'impression d'un chaos moral, d'un désordre aux dimensions cosmiques. Sous les jurons oxymoriques du contrebandier qui s'exclame « santo demonio ! », Jacques sombre en effet dans un « abîme » où son père le laisse mourir après l'avoir renié³⁸⁹. Ce dérèglement de l'ordre des choses trouve de plus une traduction dans le paysage métamorphosé par un violent orage :

Ce n'était plus la flamme qui semblait étrangère à cette nuit, c'était l'obscurité. [...] Les pics allongés et les rochers blanchis se détachaient sur ce fond rouge comme des blocs de marbre sur une coupole d'airain brûlant et simulant au milieu des frimas les prodiges du volcan ; les eaux jaillissaient comme des flammes, les neiges s'écoulaient comme une lave éblouissante.³⁹⁰

Le spectacle de la nature devient celui d'un tableau infernal qui inquiète bien plus qu'il n'édifie, tant ce chapitre s'achève dans une terrible confusion. Dans ce contexte, les dernières paroles – historiques – de *Cinq-Mars*, citées en exergue du chapitre XXVI et reprises dans la lettre de Montrésor, prennent un relief particulier : s'exclamer et demander « Mon Dieu ! qu'est-ce que ce monde ? »³⁹¹ revient à exprimer un désarroi d'une telle ampleur, à l'heure du dénouement, qu'il interroge le garant supposé de l'ordre universel.

³⁸⁶ J. Gillet, « Milton et le mot de la fin dans *Cinq-Mars* », *op.cit.*, p. 243-246 et K. Wren, « A Suitable Case for Treatment [...] », *op.cit.*, p. 344.

³⁸⁷ Voir C. Millet, *Le Romantisme*, *op.cit.*, p. 164.

³⁸⁸ *Cinq-Mars*, chapitre XXII, p. 257.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 266-267.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 323 et 334.

B) MULTIPLES NIVEAUX

ARGUMENTATIFS

La profondeur métaphysique des œuvres que nous venons d'évoquer en infléchit le sens de façon souterraine, sans dérouler une démonstration précise et cohérente sur la condition humaine. Mais on peut aussi, au sein d'un même ouvrage de Vigny, retracer de véritables lignes argumentatives visiblement distinctes. C'est en particulier le cas dans *Stello* ainsi que dans *Servitude et grandeur militaires*, deux livres aux destinations multiples.

1. RAPPORTER UN DIALOGUE AVEC UN ALTER

EGO

Dans *Stello*, le Docteur noir cherche explicitement à détourner son patient de la sphère politique en le convainquant du mépris que le pouvoir a pour les poètes. C'est pourquoi la misère de Gilbert n'est pas au centre de la première nouvelle mais plutôt le roi et sa maîtresse, qui font les frais de l'esprit satirique du conteur. Il s'agit de mettre en scène le pouvoir royal pour le condamner, plus que d'apitoyer la société par le triste spectacle du malheur du poète ; il semble même que le médecin tâche de ne pas rendre ses récits trop pathétiques pour ne pas attiser les velléités d'engagement de son malade³⁹². L'échange qui suit cette première narration est également révélateur :

– Hélas ! dit Stello, êtes-vous né sans entrailles ? N'êtes-vous pas saisi d'une affliction interminable, en considérant que chaque année dix mille hommes en France, appelés par l'éducation, quittent la table de leur père pour venir demander à une table supérieure un pain qu'on leur refuse ?

– Eh ! à qui parlez-vous ? je n'ai cessé de chercher toute ma vie un ouvrier assez habile pour faire une table où il y eût place pour tout le monde !³⁹³

Stello est choqué par l'ampleur de la détresse matérielle des artistes mais le Docteur noir n'y voit pas de solution politique. On ne peut donc pas dire avec Jacques-Philippe Saint-Gérard qu'« il n'y a pas de différence entre l'idée qui est soutenue dans les épisodes de *Stello* et celle qui est plaidée dans [*Chatterton*] »³⁹⁴. Certes, dans sa « Dernière nuit de travail », Vigny présente son drame comme la réitération nécessaire d'une thèse essentielle, développée sans efficacité dans *Stello* ; mais il est aisé de concevoir que le dramaturge ne peut alors pas avouer au grand jour la première raison pour laquelle il compose cette pièce, indépendamment de sa volonté – non moins réelle – de plaider la cause des écrivains : le besoin urgent de fournir un

³⁹² Voir notre chapitre 7, p. 572-573.

³⁹³ *Stello*, chapitre XIII, p. 525.

³⁹⁴ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion, op.cit.*, p. 43.

grand rôle à Marie Dorval³⁹⁵. Au-delà de l'anecdote, il faut prendre en compte le dispositif foncièrement différent des deux œuvres. L'architecture enchâssée de *Stello* autorise à mettre en scène un dialogue de soi à soi³⁹⁶ qui, ignorant quasiment le lecteur dont il n'est jamais spécifié que les récits du docteur peuvent l'intéresser, traduit la volonté affichée de tourner le dos au reste de la société. Le drame au contraire, destiné à être joué devant une partie de cette société, entend l'interpeller directement, l'émouvoir par le spectacle des souffrances du créateur. Il est donc plus pertinent de voir dans *Chatterton*, avec Auguste Dezalay, « une sorte de variation et d'amplification, à des fins pédagogiques avouées »³⁹⁷, que la duplication du propos de *Stello*. Le lecteur de ce roman peut bien sûr être ému par le sort des poètes qu'il met en scène, souhaiter qu'ils soient mieux traités et considérés, mais il importe de prendre en compte que là n'est pas l'intention affichée par le conteur ni, de ce fait, le résultat unique de l'œuvre.

Stello manifeste en effet un choix du repli dont il convient d'étudier les implications. On le constate dès l'épigraphe « autographe » qui reprend un passage de l'œuvre elle-même, fait exceptionnel selon Gérard Genette et manquant « lourdement à toute modestie »³⁹⁸, mais qui permet ici d'emblématiser l'idée de circularité, de clôture. D'autres passages mettent presque en abîme la fermeture qui consiste aussi à faire débattre de la condition poétique deux doubles de l'auteur. Ce dispositif peut ainsi sembler caricaturé à la fin de l'ordonnance du médecin où celui-ci imagine une prosopopée des « ombres » de Gilbert, Chatterton et Chénier dans laquelle les trois poètes mis à l'honneur dans les trois nouvelles qui précèdent font quant à eux parler des hirondelles, qui finissent par apparaître comme des symboles des artistes³⁹⁹ ; il y a là une sorte de surcharge qui semble souligner à dessein la volonté de ne faire parler que des poètes, à des poètes, à propos de poètes. L'élitisme de ce choix se trouve souligné en d'autres occasions. Il est notamment frappant que quand le Docteur noir élargit son auditoire en apostrophant la multitude au chapitre XXXVII, c'est en fait pour lui signifier le mépris qu'il lui voue⁴⁰⁰. Il semble également significatif que le docteur s'obstine à s'adresser à Kitty Bell dans un mauvais anglais que la jeune femme ne comprend pas⁴⁰¹. Le personnage manifeste la même désinvolture quand il s'exprime devant la fille de geôlier de la Maison-Lazare, belle mais vraisemblablement peu intelligente puisque l'idée que sa vue puisse faire souffrir les prisonniers la laisse interdite : « Elle ne comprit pas plus que si j'eusse parlé grec, et je ne prétendais pas être compris »⁴⁰², commente le médecin. Plus largement, on peut interpréter le recours massif à l'intertextualité, « mot de passe d'intellectualité » selon Gérard Genette⁴⁰³, comme la marque d'une œuvre de poète, s'adressant aux poètes. C'est dans ce contexte que l'on peut comprendre la suggestion glissée par l'auteur à la toute fin du

³⁹⁵ Voir cette lettre de reproches adressée à l'actrice le 3 avril 1835 : « Que faisais-je donc pour moi ? était-ce une grande gloire que de mettre au théâtre une idée de l'un de mes livres ? C'était pour toi, tu l'as oublié. [...] Sans moi, tu te serais retirée sans une grande création. » (*Correspondance*, 2, p. 414).

³⁹⁶ Voir notre chapitre 7, p. 533 *sqq.*

³⁹⁷ Auguste Dezalay, « Le théâtre expérimental et les formes de l'adaptation scénique au XIX^e siècle », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXV, 2, Strasbourg, 1987, p. 124.

³⁹⁸ G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 155.

³⁹⁹ *Stello*, chapitre XL, p. 664-665.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, chapitre XXXVII, p. 648-649.

⁴⁰¹ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 527.

⁴⁰² *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 577.

⁴⁰³ G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 163.

roman d'un dialogue entre « [s]on cœur et [s]a tête »⁴⁰⁴ : si elle ne constitue pas une clé de lecture très pertinente, elle éclaire en revanche la clôture de l'ouvrage d'un jour nouveau, réduisant les échanges entre les deux protagonistes à un débat intérieur ou à une rêverie intime de l'écrivain, sans aucune idée de prédication.

Cet aspect de l'œuvre est sans doute fondamental pour bien la comprendre. Il est en effet cohérent avec la critique de la société et le refus de l'engagement politique qui s'y expriment et offre l'exemple d'un livre qui ne cherche pas à plaire, pas même à s'adresser à un large public. Il ne faut pourtant pas s'y tromper : cet affichage n'est pas dépourvu d'efficacité argumentative. Il est d'abord susceptible de piquer la vanité du lecteur, qui peut éprouver le besoin de se désolidariser de la société cruelle dans laquelle il se trouve relégué, étant exclu de l'échange entre le poète et son ami. La préface de *Chatterton* répète cette vexation salutaire quand l'auteur, loin de chercher à amadouer la société, l'interpelle de façon déplaisante⁴⁰⁵. En outre dans *Stello*, la clôture de la sphère poétique sur elle-même suscite par contrecoup le désir d'y prendre place, d'autant qu'elle apparaît ainsi comme un refuge, un lieu de connivence propice à l'épanouissement des fantaisies stylistiques de la première nouvelle ou à l'humour de la deuxième⁴⁰⁶. Émergent en effet de *Stello*, pour qui s'y montre sensible, « les joies réservées au poète, [...] de l'esprit et de la culture, [...] l'allégresse que donne à l'artiste l'inspiration créatrice »⁴⁰⁷. Alphonse Bouvet en conclut :

Considéré de ce point de vue, l'ouvrage donne un heureux démenti à l'une des thèses qu'il développe. En même temps qu'une « malédiction », l'« homme de la Muse » a une bénédiction sur sa vie. Cette bénédiction est dans l'exercice et la maîtrise de ses facultés de créateur.⁴⁰⁸

Il n'y a toutefois nulle contradiction entre cette valorisation de la création poétique et l'objectif affiché par le Docteur noir de détourner *Stello* de la politique pour qu'il preserve la pureté de son art. En revanche, il n'est pas étonnant que les « cœurs » des lecteurs n'aient guère été « changés »⁴⁰⁹ par les récits des destins malheureux de Gilbert, Chatterton et Chénier comme Vigny fait mine de le regretter dans la préface de *Chatterton* : tel n'est pas le but unique, ni même premier, de *Stello*.

⁴⁰⁴ *Stello*, chapitre XLII, p. 666. Le Docteur noir laisse soupçonner cette identification des personnages à leur créateur quand il commente les tatouages de Blaireau au chapitre XXIII comme si *Stello* avait, comme Vigny, une expérience de l'armée : « C'est un vieil usage des soldats, comme vous le savez mieux que moi. » (*Ibid.*, p. 574).

⁴⁰⁵ Voir notre chapitre 7, p. 505 *sqq.*

⁴⁰⁶ Voir nos chapitres 3 (p. 169 *sqq.*) et 7 (p. 567 *sqq.*).

⁴⁰⁷ A. Bouvet, notice de *Stello*, *op.cit.*, p. 1473.

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 749.

2. TÉMOIGNER POUR D'AUTRES OU POUR SOI-MÊME

Les ambitions de *Servitude et grandeur militaires* ne sont pas moins complexes que celles de *Stello*, bien que les histoires regroupées dans ce nouveau roman à tiroirs ne s'adressent *a priori* pas au seul soldat – devenu écrivain – qui les recueille. Expliquant « pourquoi [il a] rassemblé ces souvenirs », celui-ci évoque le plaisir de la remémoration, la nécessité de témoigner du destin mal connu de soldats obscurs et l'espoir de contribuer à l'évolution des armées⁴¹⁰. Si elle entend conserver la trace d'expériences personnelles, l'œuvre s'offre donc à un large public. Cette vocation est réitérée dans le deuxième chapitre introductif, où l'auteur annonce encore :

le sentiment qui dominera ce livre sera [...] celui qui me l'a fait commencer, le désir de détourner de la tête du soldat cette malédiction que le citoyen est souvent prêt à lui donner, et d'appeler sur l'armée le pardon de la nation.⁴¹¹

Toutefois, dans l'introduction du troisième livre, l'écrivain en restreint la destination :

Vous que j'ai tant vus souffrir des langueurs et des dégoûts de la servitude militaire, c'est pour vous surtout que j'écris ce livre. Aussi, à côté de ces souvenirs où j'ai montré quelques traits de ce qu'il y a de bon et d'honnête dans les armées, mais où j'ai détaillé quelques-unes des petites pénibles de cette vie, je veux placer les souvenirs qui peuvent relever nos fronts par la recherche et la considération de ses grandeurs.⁴¹²

Sans exclure qu'un lectorat plus large s'intéresse à *La Canne de jonc*, Vigny en fait surtout une œuvre de consolation, de fortification pour les soldats auxquels il s'adresse directement, davantage qu'une entreprise de revalorisation de l'armée auprès du plus grand nombre. Loin d'être incompatible avec les annonces antérieures, ce nouvel objectif peut conférer un surcroît de vérité à l'ouvrage dont on imagine que, destiné à des soldats par un ancien militaire, il ne va pas livrer une image infidèle de l'armée.

Une impression d'authenticité émane aussi de la nature autobiographique de *Servitude et grandeur militaires* mais elle peut s'accompagner du soupçon que Vigny, comme bien d'autres écrivains pratiquant ce genre, y cherche une occasion d'auto-justification⁴¹³, d'autant que sa carrière de soldat n'est guère une source de fierté : il se fait définitivement réformer en 1827, après une douzaine d'années sans éclat, essentiellement passées en garnisons et en congés pour raisons de santé ; en août 1830, il s'engage dans la Garde nationale pour protéger l'ordre après les Trois Glorieuses mais il éprouve un certain malaise à soutenir ainsi un gouvernement non exempt de fautes⁴¹⁴. Michel Cambien l'affirme sans ambages : « il s'agit

⁴¹⁰ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I, p. 683.

⁴¹¹ *Ibid.*, chapitre II, p. 692.

⁴¹² *Ibid.*, III, chapitre I, p. 762-763.

⁴¹³ Voir notre chapitre 6, p. 6. On songe bien sûr à Rousseau et à ses célèbres *Confessions* (1782-1789, éd. Jacques Voisine, Paris, Garnier, 1980), dans lesquelles « la confession du moi acquiert une valeur rédemptrice » (Guillaume Alméras, article « *Confessions* », in J.-P. de Beaumarchais et D. Couty (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, op.cit.

⁴¹⁴ Voir A. Jarry, « Contribution à une histoire de la carrière militaire de Vigny », *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier*, op.cit., p. 15-48 ainsi que sa « Chronologie de la vie de Vigny », *Œuvres complètes*, t. I,

pour le romancier de (se) raconter des histoires susceptibles de le disculper »⁴¹⁵. Que l'enjeu reste secret se conçoit aisément et n'empêche pas de voir dans la mise en évidence de l'oisiveté des soldats, de l'arriération de l'armée et de l'horreur de la guerre une manière d'excuser la défection de Vigny, tandis que la valorisation finale de la conscience peut rejaillir positivement sur son activité d'écrivain. À certains endroits, la justification des choix professionnels de l'auteur se reconnaît en outre de façon plus précise. C'est le cas quand le narrateur principal dit à l'adjudant de *La Veillée de Vincennes* cette phrase qu'il pourrait s'appliquer à lui-même : « je pense que vous avez fait assez vos preuves pour vous retirer, et qu'en temps de paix ce n'est pas un grand sacrifice »⁴¹⁶. Mais la figure du capitaine Renaud, récent démissionnaire qui reprend le service au nom de l'honneur lors des journées de juillet 1830, se superpose encore plus précisément à celle de l'auteur, en particulier quand le personnage affirme :

Si j'avais pris depuis plusieurs années des habitudes de foyer et de repos, ou un autre état, c'eût été différent [...]. Moi, dans quelques jours, je serai probablement retiré dans un petit coin de terre que j'ai quelque part en France, où il y a une petite tourelle⁴¹⁷...

L'allusion quasi transparente à la demeure du Maine-Giraud, que sa tante destine à Vigny depuis longtemps⁴¹⁸, incite à comprendre la déclaration qui précède comme une manière pour l'écrivain de justifier à la fois son inaction pendant les Trois Glorieuses puis son réengagement purement contingent, le temps d'assurer le maintien de l'ordre. Même sans connaître la vie de l'auteur, on sent, ne serait-ce que chez le personnage, le besoin de se confier et de défendre ses choix, à l'opposé de l'indifférence affichée par le conteur de *Laurette*, que le narrateur principal décrit ainsi, commentant la première nouvelle : « Il ne s'inquiétait pas de l'effet qu'avait pu faire sur moi son récit. Il ne s'était fait ni meilleur ni plus mauvais qu'il n'était. Il n'avait pas daigné se dessiner. Il ne pensait pas à lui-même »⁴¹⁹. Pourtant, si le capitaine n'hésite pas à raconter comment il exécuta son prisonnier et à rapporter une scène que l'on peut assimiler à du voyeurisme, il cherche aussi à montrer qu'il n'obéit pas sans douleur à la consigne de mise à mort inscrite dans la lettre au cachet rouge, omettant d'évoquer le désir qu'on devine chez lui pour l'épouse du condamné. Mais ce faisant, il reflète la duplicité du principe même de *Servitude et grandeur militaires* : en effet, si les récits des soldats paraissent en bonne partie sincères et désintéressés, dépourvus d'intentions apologétiques, ils prennent un autre sens rapportés par l'auteur puisque, indépendamment du plaidoyer personnel qu'ils peuvent recouvrir, ils s'inscrivent dans un projet argumentatif plus large, affiché dans les chapitres discursifs introductifs et conclusifs. Cette superposition n'est cependant pas mensongère, tous ces aspects peuvent coexister ; la modalisation introduite par le verbe *pouvoir*, quand il est question de l'effet produit par l'histoire de Laurette, en suggère bien le caractère ouvert, même si elle attribue au lecteur la possibilité d'interprétations plurielles, comme si cette dernière n'était pas contenue dans l'œuvre.

p. XXV.

⁴¹⁵ M. Cambien, « *Servitude et grandeur militaires* : l'autoconsolation du Docteur Noir », *Nineteenth-century French studies* n° 24, 1996, p. 327.

⁴¹⁶ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre II, p. 729.

⁴¹⁷ *Ibid.*, III, chapitre VIII, p. 813.

⁴¹⁸ Voir *Mémoires...*, p. 14.

⁴¹⁹ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre VI, p. 718.

III/ UNE DÉMONSTRATION QUI NE S'IMPOSE PAS

Bien au-delà de la complexité qu'amènent certains mécanismes d'opposition ou de distance dans les œuvres de Vigny, la polysémie et l'ambiguïté profondes qu'offrent souvent ces dernières s'opposent nettement aux multiples stratégies didactiques que l'écrivain déploie dans le même temps et interdisent d'en faire un auteur d'œuvres à thèse telles que les décrit Susan Suleiman : autoritaires et infantilisantes. On serait plutôt tenté de voir dans les récits vignyens des exemples de narrations non fiables, analysées par Ansgar Nünning⁴²⁰. Il n'empêche que bien des ouvrages de Vigny, à la manière des romans à thèse, « formulent eux-mêmes, d'une façon insistante, conséquente et inambiguë, la (ou les) thèse(s) qu'ils sont censés illustrer. »⁴²¹ C'est le cas au seuil des livres, dans des annonces faites par l'auteur lui-même, mais aussi au sein de la fiction, souvent encadrée ou parsemée d'énoncés didactiques, à tel point qu'on est amené à s'interroger sur les causes et les conséquences de ce qui apparaît comme un double discours.

A) LE PARATEXTE

Sans surprise, Vigny exploite les « lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur », que constitue, d'après Gérard Genette, le paratexte⁴²². Outre les épigraphes qui sollicitent la réflexion⁴²³, les titres et sous-titres sont parfois l'occasion de mettre en avant une idée importante ; surtout, de nombreuses préfaces témoignent d'une forte volonté didactique, non sans poser problème.

1. TITRES

Les titres d'ouvrages, de poèmes, de nouvelles ou de chapitres se limitent souvent chez Vigny à une simple « fonction de désignation »⁴²⁴. De plus, à l'exception des *Poèmes antiques et modernes*, ils ne fournissent pas une indication de forme mais de contenu, conformément

⁴²⁰ Cité par Sylvie Patron, *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, « U », 2009, p. 143 *sqq.*

⁴²¹ S. Suleiman, *Le Roman à thèse, op.cit.*, p. 18.

⁴²² G. Genette, *Palimpsestes, op.cit.*, p. 10.

⁴²³ Voir notamment notre chapitre 6, p. 384 *sqq.*

⁴²⁴ G. Genette, *Seuils, op.cit.*, p. 96.

au primat qu'accorde l'écrivain aux idées. Ils mettent généralement en évidence le nom d'un protagoniste ou d'un lieu, évoquent une situation en très peu de mots. Dans le cas du recueil des *Destinées*, c'est même, au-delà des entités auxquelles est consacré le poème liminaire, une unité thématique et un parcours d'une grande cohérence que suggère un seul substantif⁴²⁵.

D'autres titres sont naturellement plus développés. Rappelons notamment que Vigny choisit de livrer la clé de *Quitte pour la peur* dès le titre, sollicitant un détachement critique du spectateur sans pour autant énoncer la leçon de la pièce⁴²⁶. Dans *Stello*, les titres de chapitres s'allongent pour diverses raisons : mécanisme de l'enchâssement et des interruptions nécessitant des repères clairs (comme « Continuation de l'histoire que fit le Docteur noir », au chapitre VI), clin d'œil à la tradition du roman comique (avec le titre du chapitre XVI : « Où le drame est interrompu par l'érudition d'une manière déplorable aux yeux de quelques dignes lecteurs »⁴²⁷), introduction d'une dissertation « Sur la substitution des souffrances expiatoires » au chapitre XXXII. De même, dans *Servitude et grandeur militaires*, les titres de certains chapitres renvoient au dispositif autobiographique, garant d'authenticité (« De la rencontre que je fis un jour sur la grande route », chapitre IV du premier livre) ou mettent en avant diverses occasions de méditation : « Sur le caractère général des armées », « Sur la responsabilité », « Sur l'amour du danger »⁴²⁸... Surtout, le titre même de l'ouvrage en annonce la dynamique dialectique, sans chercher à séduire un large public. Mais il ne convainc pas non plus tous les lecteurs. Lamartine écrit ainsi dans son *Cours familier de littérature* :

Discipline et Honneur : c'était le véritable titre. M. de Vigny le sentit à la fin de son livre, mais c'était trop précis et trop étroit pour le grandiose de sa conception. Il s'arrêta au premier.⁴²⁹

Évoquant le « renversement peut-être excessif du titre »⁴³⁰, Gérard Peylet suggère également que l'expression choisie par Vigny est outrancière. De fait, en réunissant deux termes forts de façon paradoxale, elle n'indique pas seulement un double sujet de réflexion mais semble constituer une audacieuse proposition de dépassement, qu'on peut juger simpliste.

2. PRÉFACES

Les préfaces laissent davantage d'espace à l'auteur pour mettre en avant les idées qui lui semblent devoir ressortir en priorité de ses œuvres mais leur pertinence peut poser question. Quoique Vigny n'emploie jamais le terme de *préface*, on peut l'utiliser pour désigner, à la suite de Gérard Genette, « toute espèce de texte liminaire [...] consistant en un discours

⁴²⁵ Voir chapitre 2, p. 137.

⁴²⁶ Voir chapitre 7, p. 575 *sqq.*

⁴²⁷ Voir notre chapitre 12, première partie.

⁴²⁸ *Servitude et grandeur militaires*, titres des chapitres II du livre I, I et III du livre II.

⁴²⁹ A. de Lamartine, *Cours familier de littérature*, *op.cit.*, entretien 95, p. 330.

⁴³⁰ G. Peylet, « L'Image de Napoléon dans *Servitude et Grandeur Militaires* [...] », in Yolande Legrand (dir.), *Alfred de Vigny : Un souffle dramatique*, *op.cit.*, p. 88.

produit à propos du texte qui suit ou qui précède »⁴³¹. De fait, le texte sans titre introduisant les *Poèmes antiques et modernes*, de même que les « Réflexions sur la vérité dans l'art », la « Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique » et la « Dernière nuit de travail » qui précèdent *Cinq-Mars*, *Le More de Venise* et *Chatterton*, ainsi que l'« avant-propos » de *La Maréchale d'Ancre* et l'« argument » de *Quitte pour la peur* relèvent de démarches similaires : présenter rapidement le livre (son intérêt, l'idée principale qu'il développe), défendre plus longuement son principe littéraire ou expliciter énergiquement le plaidoyer qu'il contient. Quant aux « Notes et documents historiques » refermant *Cinq-Mars* ou aux suppléments à *Chatterton*, « Sur les représentations du drame » et « Sur les œuvres de Chatterton », ils constituent un complément à la fois informatif et argumentatif : l'auteur valorise ses héros et continue d'accuser leurs bourreaux ; il répète l'importance de valeurs telles que l'honneur, l'amitié ou la vertu et magnifie la dimension spirituelle de son œuvre.

Mais ces textes liminaires apparaissent souvent en décalage avec l'œuvre qu'ils accompagnent. On se souvient ainsi que les audaces du traducteur du *More de Venise* ne sont pas telles que pourrait le suggérer la lettre quasi belliqueuse précédant l'adaptation⁴³². De même, la préface de *Chatterton* appauvrit la complexité de *Stello* et occulte les ambiguïtés du drame, qui ne dénonce pas la culpabilité de la société vis-à-vis du poète de façon si évidente. Vigny ne présente donc pas mieux les leçons que les caractéristiques esthétiques de ses œuvres. C'est encore ce que montrent les « Réflexions sur la vérité dans l'art », où l'écrivain défend le principe de conserver la « mémoire des faits véritables » dans le but de « servir d'exemple de bien et de mal », partant de raconter la vie d'un personnage en lui « rendant cette unité parfaite de conduite que nous aimons à voir représentée même dans le mal »⁴³³, alors que ce n'est pas ce que fait *Cinq-Mars* : comme le relève André Jarry, l'« œuvre est plus riche que ne le laissent entendre les commentaires qui prétendent la théoriser », elle va « plus loin dans la peinture de la complexité des êtres »⁴³⁴.

Le décalage est encore bien plus grand entre l'avant-propos de *La Maréchale d'Ancre* et le drame lui-même. Si le texte liminaire regroupe (toujours selon André Jarry) « un faisceau de formules et d'idées chères au "poète philosophe" »⁴³⁵, celles-ci sont pourtant loin de s'imposer à la lecture de la pièce. Ainsi, Vigny présente d'emblée l'assassinat de Concini comme « l'expiation »⁴³⁶ de celui d'Henri IV. L'idée se retrouve dans une note justifiant de faire du Maréchal le commanditaire de ce premier meurtre : le dramaturge dit vouloir montrer par là que

cette pensée d'une expiation inévitable qui emplit le drame, qui en corrobore la fable, et à laquelle [il a] fait céder quelque fois l'histoire, avait cependant une base plus solide qu'on ne l'a pu croire.⁴³⁷

⁴³¹ G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 164.

⁴³² Voir chapitre 4, p. 283 *sqq.*

⁴³³ *Cinq-Mars*, « Réflexions sur la vérité dans l'art », p. 6 et 10.

⁴³⁴ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 224.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 266.

⁴³⁶ *La Maréchale d'Ancre*, avant-propos, p. 625.

⁴³⁷ *Ibid.*, II, 7, note p. 661. Cette déclaration illustre la remarque de Gérard Genette pour qui « dans bien des cas, le discours de la préface et celui de l'appareil de notes sont dans une relation très étroite de continuité et d'homogénéité. » (*Seuils*, *op.cit.*, p. 322).

L'organisation de l'intrigue, qui fait quasiment mourir Concini sur la borne de Ravailac, seulement deux jours après l'arrestation du prince de Condé, peut certes donner l'impression qu'une justice supérieure est à l'œuvre⁴³⁸ mais Georges Bonnefoy fait remarquer avec raison que d'autres coïncidences « ne peuvent [...] apparaître que comme cruauté ou absurdité », en particulier quand la maréchale et ses enfants en sont victimes⁴³⁹. Il apparaît notamment inéquitable que l'héroïne soit seule inquiétée par la justice, avant que Vitry n'exécute son mari. Sans que cela surprenne dans une œuvre de Vigny, la perspective d'une justice chrétienne semble également fort douteuse au moment du dénouement, où Léonora apparaît une dernière fois comme femme (mère, épouse et amante), ce qui rend son exécution particulièrement cruelle, d'autant que vient de se manifester l'infamie des vainqueurs : la corruption de Vitry et la cruauté de Luynes⁴⁴⁰. Le drame n'impose donc pas l'idée d'expiation, que l'auteur plaque plutôt artificiellement dans l'avant-propos.

Il en va de même de l'affirmation suivante :

Au centre du cercle que décrit cette composition, un regard sûr peut entrevoir la Destinée, contre laquelle nous luttons toujours, mais qui l'emporte sur nous dès que le Caractère s'affaiblit ou s'altère, et qui, d'un pas très sûr, nous mène à ses fins mystérieuses, et souvent à l'expiation, par des voies impossibles à prévoir.⁴⁴¹

André Jarry commente : « Notion fondamentale, en effet, chez Vigny, mais, ici, plus lisible dans le commentaire que dans le texte même. »⁴⁴² À bien y regarder toutefois, le concept pose problème dès cette déclaration liminaire. Évoquant le paganisme, il entre en effet en tension avec l'idée largement chrétienne d'expiation. Il convient en outre d'examiner la formulation de la phrase dans laquelle il apparaît. Le cercle, volontiers associé sous la plume de Vigny à l'impression de fatalité⁴⁴³, désigne ici le drame, ce qui peut rappeler le caractère essentiellement langagier, chez l'auteur, du *fatum*. De plus, si la Destinée apparaît comme une entité vivante du fait de la majuscule qui lui est attribuée, de la fonction de sujet qu'elle occupe et de la mention de son « pas », elle demeure tributaire du verbe *entrevoir*, autrement dit d'une perception malaisée, incertaine. Notons aussi que cette évocation devient vite générale, comme l'indique notamment l'emploi du pronom *nous*, de sorte que l'on peut douter qu'elle s'applique exactement à la pièce. Enfin, c'est le substantif *idée* qui reprend dans la phrase suivante celui de *Destinée*, achevant de mettre en doute la réalité de cette puissance. Ce genre de flottement est récurrent dans la pièce proprement dite, où l'on se souvient que les occurrences de l'idée de Destinée ne corroborent pas l'hypothèse d'un moteur transcendant de l'action mais témoignent plutôt d'une tendance à masquer des responsabilités humaines⁴⁴⁴. Il faut de plus s'aviser que la Destinée n'est pas toujours mentionnée quand on pourrait s'y attendre. Luynes se passe par exemple de cette explication quand il évoque simplement « le train des choses »⁴⁴⁵. Picard dit même explicitement : « je ne veux pas que l'on agisse sans

⁴³⁸ Voir chapitre 6, p. 433.

⁴³⁹ G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 129.

⁴⁴⁰ *La Maréchale d'Ancre*, V, 13-16.

⁴⁴¹ *Ibid.*, avant-propos, p. 625.

⁴⁴² A. Jarry, « *La Maréchale d'Ancre* d'Alfred de Vigny. Un chef d'œuvre de construction dramatique », in G. Zaragoza (dir.), *Dramaturgies romantiques, op.cit.*, p. 78.

⁴⁴³ Voir notamment « Les Destinées », *op.cit.*, v. 11, p. 115.

⁴⁴⁴ Voir chapitre 2, première partie.

⁴⁴⁵ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 13, p. 700.

bien savoir pourquoi »⁴⁴⁶, ce qui équivaut à refuser l'idée de fatalité et l'absence de maîtrise des faits dont elle découle souvent. Plusieurs passages affirment enfin clairement qu'une logique humaine préside aux événements de telle sorte qu'il n'est plus nécessaire de postuler l'existence d'une force supérieure. C'est le cas quand l'héroïne constate que ses juges ont « mené vite les événements »⁴⁴⁷, attribuant à des machinations purement humaines le resserrement temporel qui peut donner l'impression d'un châtement expiatoire. Face à Borgia, Léonora montre aussi que le sentiment d'impasse qu'inspirent certaines situations peut résulter de volontés inflexibles : « Si c'est vous qui avez résolu ce qui doit arriver, je sais que cela ne peut pas changer. Vos colères italiennes sont inaltérables »⁴⁴⁸ ; l'expression de la nécessité, de l'immuabilité et de l'impuissance évoque une forme de fatalité mais celle-ci est entièrement humaine. Enfin, pour braver Déageant, la maréchale minimise la portée d'une dynamique pourtant cruciale : « Le favori renverse la favorite aujourd'hui ; c'était hier le contraire. Voilà tout. »⁴⁴⁹ La locutrice a beau prononcer ces mots pour se donner une contenance, elle relativise fortement l'importance des idées d'expiation et de Destinée mises en avant dans le texte liminaire.

B) CADRES ET ENCLAVES DISCURSIFS

Le paratexte n'est pas le seul endroit où l'auteur peut tenir un discours public sur son œuvre. C'est pourquoi plusieurs théoriciens proposent d'élargir la notion de préface. Vincent Jouve dit entendre par là « toutes les formes d'"avant-textes", intégrés ou non au corps du récit, qui présentent le texte proprement dit. »⁴⁵⁰ Il rejoint en cela la remarque de Claude Duchet :

la matière préfacielle peut se distribuer en notes ou documents annexes [...] se glisser dans des chapitres introductifs ou conclusifs, voire s'insérer dans le roman lui-même et accompagner le récit sous forme d'un discours du narrateur.⁴⁵¹

L'analyse se vérifie même dans *La Maréchale d'Ancre*, où une note de l'auteur revient sur l'idée d'une « expiation inévitable »⁴⁵², mais il est vrai que le roman apparaît comme un lieu propice à l'expression quasi directe des idées de l'auteur sur son œuvre et les questions qu'elle traite. C'est en particulier le cas dans les romans à tiroirs, qui alternent discours et récit, mais Vigny confirme aussi qu'un roman comme *Cinq-Mars* peut être émaillé de nombreux discours argumentatifs. Pour autant, ces déclarations ne s'imposent pas avec plus d'évidence que les annonces préfacielles mais troublent parfois l'interprétation des œuvres.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, II, 4, p. 656-657.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, IV, 4, p. 690.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, III, 4, p. 676-677.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, III, 7, p. 681.

⁴⁵⁰ V. Jouve, *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, note 2 p. 129.

⁴⁵¹ C. Duchet, « L'illusion historique [...] », in *Le Roman historique*, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, *op.cit.*, p. 250.

⁴⁵² *La Maréchale d'Ancre*, II, 7, note p. 661.

1. CADRES DISCURSIFS

Signe, peut-être, de la proximité des discours tenus au seuil d'un livre ou d'un récit enchâssé, Vigny n'a pas fait précéder ses romans à tiroirs d'une préface. Un tel texte apparaîtrait clairement redondant avant *Servitude et grandeur militaires* où le narrateur, identifiable à l'auteur, explique déjà « Pourquoi [il a] rassemblé ces souvenirs »⁴⁵³. Dans *Stello*, malgré la suggestion de voir dans les deux protagonistes des doubles de l'auteur, la voix de ce dernier est moins reconnaissable mais l'objectif argumentatif des nouvelles est explicitement mis en évidence. Pour autant, comme Henri Coulet le remarque déjà à propos de l'*Heptaméron*, le « commentaire n'épuise pas le sens du récit »⁴⁵⁴. Le constat que dresse Jean Cassou à propos des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès éclaire également ce qu'on remarque chez Vigny : « les déclarations d'exemplarité et les affectations morales de ses *Nouvelles* contredisent assez souvent les conclusions auxquelles celles-ci pourraient se laisser entraîner. »⁴⁵⁵ Ce phénomène peut s'observer dans « La Colère de Samson » dont les derniers vers, dans lesquels le poète interpelle « Terre et Ciel », ne constituent pour Clive Scott qu'un effort de dernière minute pour introduire la notion de justice pourtant discréditée par le monologue qui précède⁴⁵⁶. À l'échelle d'un roman, il n'est pas moins troublant.

a) CHAPITRES D'INTRODUCTION ET DE CONCLUSION DANS *SERVITUDE ET GRANDEUR MILITAIRES*

Les chapitres introduisant et concluant les nouvelles de *Servitude et grandeur militaires* frappent d'abord par l'hétérogénéité des idées qu'ils exposent, indépendamment de leurs rapports avec les récits qu'ils encadrent. La mise en évidence de la servitude du soldat et d'un nécessaire changement dans l'armée cède la place à la valorisation du caractère militaire, bon et simple, avant que l'accent ne soit mis sur la possibilité d'un dépassement individuel (non plus d'un progrès collectif) grâce à la conscience de l'honneur. Plus qu'il ne défend une thèse, l'auteur ménage donc des variations de perspectives et une progression de la pensée, en accord avec le balancement du titre de l'ouvrage. Il affiche également cette ouverture d'esprit quand il fait une annonce nuancée, dans le premier chapitre : « Je pourrai faire voir [...] ce qu'il y a d'attachant dans la vie sauvage des armes, toute pénible qu'elle est »⁴⁵⁷. La souplesse qui se manifeste ainsi dans les chapitres discursifs explique quelques effets d'écho entre nouvelles qui pourraient sembler contradictoires. Par exemple, on retrouve la logique de

⁴⁵³ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I.

⁴⁵⁴ H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, op.cit., p. 118.

⁴⁵⁵ Jean Cassou, préface à son édition et traduction des *Nouvelles exemplaires* [1613] de Miguel de Cervantès, Paris, Gallimard, « Folio », 1949, p. 11.

⁴⁵⁶ C. Scott, « The Designs of prosody [...] », op. cit., p. 250.

⁴⁵⁷ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I, p. 685.

dépassement exprimée dans l'essai qui enchâsse les nouvelles si l'on confronte deux occurrences du terme *métier*, dans *Laurette* puis *La Canne de jonc*. À l'issue du premier récit, le jeune confident de l'ancien capitaine du Marat en livre un commentaire que réfute son interlocuteur :

« Je comprends bien, lui dis-je, comme s'il eût fini son histoire, qu'après une aventure aussi cruelle on prenne son métier en horreur.

– Oh ! le métier ; êtes-vous fou ? » me dit-il brusquement, ce n'est pas le métier !
« Jamais le capitaine d'un bâtiment ne sera obligé d'être un bourreau, sinon quand viendront des gouvernements d'assassins et de voleurs, qui profiteront de l'habitude qu'a un pauvre homme d'obéir aveuglément, d'obéir toujours, d'obéir comme une malheureuse mécanique, malgré son cœur. »⁴⁵⁸

La notion fait retour dans la troisième nouvelle, à l'occasion d'un échange entre Renaud et un colonel après la mort de l'enfant russe, mais elle ne suscite pas le même débat :

– Regardez cela, dis-je ; quelle différence y a-t-il entre moi et un assassin ?

– Eh ! sacrédié, mon cher, que voulez-vous ? c'est le métier.

– C'est juste, » répondis-je, et je me levai pour aller reprendre mon commandement.⁴⁵⁹

Quoique l'acquiescement de Renaud n'aille pas sans amertume, il tranche avec la révolte rétrospective du vieux soldat, indigné d'avoir pu se soumettre contre son gré à un ordre inhumain. Le contraste s'explique toutefois si l'on considère que la perspective d'une obéissance aveugle laisse place à celle de l'acceptation lucide du devoir, parallèlement à l'évolution des chapitres discursifs, valorisant les ressources de la conscience – apte à préserver la grandeur de l'exécutant des ordres les plus vils – après avoir plaidé en faveur d'une réforme accordant au soldat un droit de délibération.

Cette évolution jusqu'à l'ambition restreinte d'une transformation intime témoigne d'une souplesse didactique qui interdit d'assimiler *Servitude et grandeur militaires* à l'*Imitation de Jésus-Christ* comme Vigny le fait pourtant dans un carnet personnel en 1832. L'auteur semble caractériser plus justement l'élasticité de son œuvre quand il note, en 1834 : « Ce livre, par sa forme, est plutôt, à mes yeux, une causerie qu'un ouvrage. »⁴⁶⁰ Toutefois, la conclusion qui referme le volume dément en partie cette modestie. Présenter le culte de l'honneur comme une réponse possible au déclin religieux qui constitue un des plus grands sujets de préoccupation du XIX^e siècle grandit considérablement un dessein qui pouvait sembler humble. En outre, quoique Vigny distingue avec insistance le respect de l'honneur des religions établies, il n'exalte pas cette valeur sans grandiloquence ; l'apparition du terme en majuscules après maints retardements donne même l'impression d'une épiphanie : « Cette foi, qui me semble rester à tous encore et régner en souveraine dans les armées, est celle de l'HONNEUR. »⁴⁶¹ Les dernières lignes invoquent avec encore moins de retenue les « saints et martyrs de la religion de l'HONNEUR ! »⁴⁶² On peut donc s'étonner que l'auteur réaffirme dans le même temps la modestie de son entreprise :

⁴⁵⁸ *Ibid.*, chapitre V, p. 714.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, III, chapitre VIII, p. 811.

⁴⁶⁰ « Documents sur *Servitude et grandeur militaires* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 829 (fragment 8, 1832) et 838 (fragment 29, 1834).

⁴⁶¹ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre X, p. 823.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 825.

Pour moi, frappé de ce signe heureux, je n'ai voulu et ne pouvais faire qu'une œuvre bien humble et tout humaine, et constater simplement ce que j'ai cru voir de vivant encore en nous.⁴⁶³

Il refuse de se poser en réformateur religieux, tout en se présentant presque comme bénéficiaire d'une révélation, se montrant une nouvelle fois partagé entre tentation et mise à distance de la prédication. Ajoutons que ce final est également préparé, tout au long du volume, par les multiples passages où un vocabulaire religieux est utilisé pour évoquer l'armée :

L'abnégation du guerrier est une croix plus lourde que celle du martyr.

Les régiments sont des couvents d'hommes, mais des couvents nomades ; partout ils portent leurs usages empreints de gravité, de silence, de retenue. On y remplit bien les vœux de pauvreté et d'obéissance.

il valait mieux demeurer simple capitaine, pour vivre avec les soldats en père de la famille, en prieur du couvent.

qu'auraient-ils dit, ces vieux moines de la vieille armée qui ne voulurent jamais être autre chose que grenadiers [...] ?⁴⁶⁴

Mais la glorification de l'honneur dans la conclusion de l'ouvrage ne laisse pas de contredire la dernière nouvelle sur bien des points. En premier lieu, la variété des jugements qui s'expriment dans *La Canne de jonc* sur le sujet de l'honneur dément l'idée avancée dans l'ultime chapitre qu'il s'agit d'une évidence universelle : Collingwood respecte éminemment ce principe mais les Français qui souhaitent s'enfuir le ridiculisent et l'accueil dédaigneux que Napoléon réserve à Renaud une fois libéré tend à leur donner raison. L'honneur semble ainsi une valeur comme une autre, dont on peut relativiser le prix. Par ailleurs, la célébration finale d'une grandeur passive (en vertu de cette notion d'honneur) peut s'apparenter à des arguties difficilement acceptables au regard de l'évidence d'une scène comme celle de la mort de l'enfant russe, qui persuade sans détour de l'horreur de la guerre. On pourra objecter que Renaud n'invite pas à une interprétation réductrice de l'épisode, se contentant de demander si cette mort a fait de lui un assassin et concluant sans trancher : « Voilà un des points où notre raison se perd et ne sait que dire. »⁴⁶⁵ Mais sa prudence contraste alors avec le peu de retenue des dernières pages du livre. Un passage à la fin de *La Canne de jonc* signale du reste la simplification qu'il est nécessaire d'opérer pour dégager des leçons des événements rapportés :

Quinze jours après cette conversation que la révolution même ne m'avait point fait oublier, je réfléchissais seul à l'héroïsme modeste et au désintéressement, si rares tous les deux ! Je tâchais d'oublier le sang pur qui venait de couler⁴⁶⁶ ...

Ces lignes valorisent les pages qui précèdent comme portant à la méditation, de même qu'elles explicitent quelles valeurs peuvent s'en dégager, mais on est en droit de trouver problématique que le narrateur occulte la cruauté des actions armées pour célébrer les vertus

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ *Ibid.*, I, chapitre III, p. 693 ; II, chapitre I, p. 725 ; III, chapitre VIII, p. 813.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, III, chapitre IX, p. 818.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 814.

des soldats.

On ne peut donc pas considérer avec Pierre-Georges Castex que « ce sont les nécessités de la thèse qui commandent » dans *Servitude et grandeur militaires*, ni que l'ouvrage se distingue par la cohérence de sa démonstration et son monologisme, comme le fait Michel Cambien⁴⁶⁷. René Pomeau remarque avec plus de justesse :

Servitude et Grandeur n'épuise pas [...] un article par récit, et pourtant le livre ne dit pas trois fois la même chose ; il dépasse la variété des classifications pour atteindre celle de la vie [...]. Ces trois récits suggèrent, par des moyens assez savants, des idées que Vigny s'est abstenu de développer dans ses commentaires.⁴⁶⁸

Il semble en effet primordial de relever la complexité de l'œuvre, en particulier l'absence de coïncidence exacte entre chapitres narratifs et discursifs, bien davantage complémentaires que redondants.

b) CONCLUSIONS DU DOCTEUR NOIR

Ce sont essentiellement les derniers chapitres de *Stello* (XXXVII à XL) qui en formulent les leçons à la manière d'une conclusion didactique. Vigny semble s'y abandonner à une prédication qui ne cesse pas de le tenter, célébrant ce qui lui est cher : les « hommes voués à une émotion profonde », « l'art céleste » de la poésie, les « martyrs » de la noblesse⁴⁶⁹. Caricatural, ce dernier passage ne laisse pas de surprendre ; André Jarry commente :

Dans l'économie du roman, cet excursus sur la noblesse peut paraître déplacé. De son côté, le développement concernant la multitude a été parfois ressenti comme un corps étranger. En fait, les deux passages entrent en résonance, donnant naissance à un surcroît de sens.⁴⁷⁰

Et d'expliquer que Vigny met ainsi en évidence une classe de parias persécutés par le pouvoir et le peuple, entités paternelle et maternelle, alimentant la lecture psychanalytique que propose de livrer le chercheur. Il reste toutefois étonnant que ces discours soient tenus par le Docteur noir, que l'on sait tant enclin – sans occulter la richesse de son caractère – à une prudente distance face à l'expression d'un idéalisme illusoire ou d'une émotion excessive. Rappelons en outre que les derniers chapitres de *Stello* apparaissent très dogmatiques, multipliant les maximes soulignées par des italiques, faisant ressortir des concepts majeurs par l'emploi de lettres capitales, malgré l'hostilité affichée du médecin pour les faiseurs de systèmes⁴⁷¹. *Stello* annonce du reste qu'il suivra « comme une loi immuable et éternelle » l'ordonnance de son ami, qu'il écoute avec le sentiment que « l'étoile infaillible lui montr[e] le seul chemin qu'il [ait] à suivre »⁴⁷². Le premier article de l'ordonnance – « Laisser à César

⁴⁶⁷ P.-G. Castex, *Vigny. Stello. Servitude et grandeur militaires*, op.cit., p. 81. Voir M. Cambien, « De l'homme d'action manqué au poète accompli [...] », op.cit., p. 40-41.

⁴⁶⁸ R. Pomeau, édition de *Servitude et grandeur militaires*, op.cit., p. 9.

⁴⁶⁹ *Stello*, chapitres XXXVIII (p. 651, 654) et XXXIX (p. 659).

⁴⁷⁰ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 351.

⁴⁷¹ Voir nos chapitres 7 (p. 485 sqq) et 4 (p. 269 sqq).

⁴⁷² *Stello*, chapitre XXXIX, p. 661.

ce qui appartient à César »⁴⁷³ – cite de plus un célèbre précepte évangélique, ce qui tend à présenter le texte comme un commandement religieux, d'autant qu'il vise en un sens à préserver le caractère divin du poète. À cela se joint un autre élément, relevé par Marie-Catherine Huet-Brichard :

Par la forme même de l'ordonnance qui généralise, synthétise, radicalise, le discours sur l'œuvre et sur la fonction du poète se réduit encore une fois à une série de poncifs que de plus il résume.⁴⁷⁴

Cette tendance à la généralisation est déjà très affirmée dans l'évocation de « l'homme d'Athènes » qui choisit de bannir Aristide pour ne plus « entendre louer son nom » : « Je ne cesserai de le vénérer et de le considérer comme le type éternel, le magnifique représentant du Peuple de toutes les nations et de tous les siècles », déclare ironiquement le Docteur noir, poussant à l'extrême la logique du type souvent à l'œuvre chez Vigny⁴⁷⁵. Le médecin met également en évidence le radicalisme des conclusions politiques de l'œuvre quand il déclare au début du chapitre XXXVII : « vous voyez que, par le raisonnement appliqué au choix du Pouvoir qu'on veut s'imposer, on n'arrive qu'à des négations, quand on est de bonne foi. »⁴⁷⁶ Le personnage a beau défendre un « raisonnement [...] de bonne foi », il donne cependant l'impression gênante d'un nihilisme systématique. De façon intéressante, Henry F. Majewski amène à porter un regard critique tout à la fois sur le fond et la forme des leçons du protagoniste :

le Docteur continue à représenter et à défendre l'ordre et la force de la société (ce qui correspond après tout au véritable rôle d'un médecin) puisque son discours, composé de maximes et d'allusions historiques – non sans rappeler la législation de Saint-Just – concourt à perpétuer l'exclusion du poète d'une vie politique active.⁴⁷⁷

Le rapprochement avec le législateur révolutionnaire interpelle mais ne paraît pas injustifié. André Jarry relève que des expressions similaires caractérisent aussi bien le Docteur noir que Saint-Just et Joseph de Maistre, également impassibles, impitoyables, imposant une pensée « de fer »⁴⁷⁸.

Pour le chercheur, cet autoritarisme du médecin constitue une faille qui, loin d'être occultée par le texte, est tournée en dérision par le narrateur principal immédiatement après l'énoncé de l'ordonnance, à l'ouverture du chapitre XLI : « Stello crut un moment avoir entendu la sagesse même. – Quelle folie ! »⁴⁷⁹ À cela s'ajoute que le succès de l'ordonnance est mis en doute dans le chapitre suivant, où il est significativement question d'avoir « agité », et non pas résolu, « la même question » tout au long de l'ouvrage⁴⁸⁰. Le narrateur ajoute ainsi sa conclusion, distante, à celles du Docteur noir, de manière à en questionner les excès, qui peuvent dès lors apparaître comme une manière de dénoncer la prédication qui tente Vigny, tout en s'y essayant. Déjà pour Marie-Catherine Huet-Brichard, le dispositif lourdement

⁴⁷³ *Ibid.*, chapitre XL, p. 662. Voir Matthieu, XXII, 21.

⁴⁷⁴ M.-C. Huet-Brichard, « Le poète en exil [...] », *op.cit.*, p. 128.

⁴⁷⁵ *Stello*, chapitre XXXVII, p. 648-649.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 658.

⁴⁷⁷ H. F. Majewski, *Paradigm and Parody*, *op. cit.*, p. 35 (nous traduisons).

⁴⁷⁸ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 371.

⁴⁷⁹ *Stello*, chapitre XLI, p. 666. Voir A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 372.

⁴⁸⁰ *Stello*, chapitre XLII, p. 666.

didactique de l'ordonnance introduit « une distance par rapport aux propos exprimés »⁴⁸¹. Le discours du narrateur, comme le souligne Michel Cambien, rend manifeste cette distance en même temps qu'il décourage l'interprétation d'ensemble comme pour « faire échec aux activités de synthèse »⁴⁸². Il convient en outre de ne pas oublier la suggestion finale d'un débat entre le « cœur » et la « tête » de l'écrivain⁴⁸³, qui réduit considérablement la portée de l'ordonnance, déjà modeste au sens où elle s'énonce dans un cadre privé, à l'intention d'un destinataire précis, comme le rappelle – quoique tardivement – l'emploi de la cinquième personne⁴⁸⁴. Cette manière de clore l'œuvre en fait, plus que le vecteur d'un enseignement universel, l'expression d'une méditation intérieure, un intime théâtre d'idées. Les chapitres conclusifs de *Stello* entrent donc en tension avec le reste du roman d'une manière très complexe : les leçons du Docteur noir tranchent avec son scepticisme habituel mais sont elles-mêmes relativisées par le discours du narrateur principal, qui remet presque en cause la valeur didactique des nouvelles regroupées dans le volume.

2. PASSAGES DISCURSIFS AU SEIN DU RÉCIT

Quoique *Cinq-Mars* ne soit pas un roman à tiroirs, ses dernières pages n'en constituent pas moins une conclusion problématique. Elles répètent pourtant comme une évidence la thèse majeure de l'œuvre, celle d'un dangereux affaiblissement de la noblesse par Richelieu, à travers un dialogue entre Corneille et Milton commentant les chansons de la foule parisienne :

– Entendez-vous ce peuple, monsieur ? l'entendez-vous ? quel est ce refrain terrible :

Les Rois sont passés ?

– Ce n'est rien encore, monsieur ; faites attention à leurs propos.

– Le Parlement est mort », disait l'un des hommes, « les seigneurs sont morts : dansons, nous sommes les maîtres ; le vieux cardinal s'en va, il n'y a plus que le roi et nous.

– Entendez-vous ce misérable, monsieur ? reprit Corneille ; tout est là, toute notre époque est dans ce mot.⁴⁸⁵

La leçon a beau s'intégrer à la fiction, elle reste très artificielle. Il n'est pas difficile de reconnaître la voix du romancier quand Corneille attire l'attention sur le fait que les discours tenus par les passants synthétisent des vérités majeures. De plus, on peut s'étonner que cette analyse soit mise en avant alors que les multiples ambiguïtés du récit qui s'achève et de ses protagonistes découragent toute simplification.

Ce didactisme relativement maladroit n'est toutefois pas réservé aux dernières pages de l'œuvre. Outre que le narrateur commente souvent l'intrigue de façon manichéenne, la thèse politique mise en évidence par Corneille est formulée tout au long du roman par les instances

⁴⁸¹ M.-C. Huet-Brichard, « Le poète en exil [...] », *op.cit.*, p. 128.

⁴⁸² M. Cambien, « Vigny et le travail du texte », *Nineteenth-Century French Studies* n°22, 1994, p. 429.

⁴⁸³ *Stello*, chapitre XLII, p. 666.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, chapitre XL, p. 665 : « Les écouter et, si vous êtes inspiré, faire un livre. » ; significativement, l'infinitif, générique, cède la place à un impératif plus particularisant.

⁴⁸⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 333.

les plus diverses : le narrateur⁴⁸⁶, bien sûr, et les opposants à Richelieu – Cinq-Mars⁴⁸⁷, de Thou⁴⁸⁸, le duc de Bouillon⁴⁸⁹, Bassompierre⁴⁹⁰ – mais aussi le peuple, comme si les dangers de l'action du ministre éclataient aux yeux de tous⁴⁹¹, et le cardinal lui-même, dont le chapitre XII rapporte les inquiétudes : « Je renverse l'entourage du trône. Si, sans le savoir, je sapsais ses fondements et hâtais sa chute ! »⁴⁹² *Cinq-Mars* présente donc au plus haut degré une des caractéristiques essentielles du roman à thèse d'après Susan Suleiman : la redondance d'une interprétation, à savoir sa formulation à de nombreuses reprises, par des voix différentes⁴⁹³. Mais cette insistance n'empêche pas l'analyse politique de sembler en décalage avec l'histoire censée l'illustrer.

Un tel conflit de perspective narrative éclate paradoxalement dès le début du chapitre II, où le narrateur intervient explicitement pour corriger les mauvaises impressions que pourrait laisser le récit des événements de Loudun :

Ce règne dont nous vous voulons peindre quelques années, règne de faiblesse qui fut comme une éclipse de la couronne entre les splendeurs de Henry IV et de Louis le Grand, afflige les yeux qui le contemplent par quelques souillures sanglantes. Elles ne furent pas toute l'œuvre d'un homme, de grands corps y prirent part. Il est triste de voir que, dans ce siècle encore désordonné, le clergé, pareil à une grande nation, eut sa populace, comme il eut sa noblesse ; ses ignorants et ses criminels, comme ses savants et vertueux prélats. Depuis ce temps, ce qui lui restait de barbarie fut poli par le long règne de Louis XIV, et ce qu'il eut de corruption fut lavé dans le sang des martyrs qu'il offrit à la révolution de 1793. Ainsi, par une destinée toute particulière, perfectionné par la monarchie et la république, adouci par l'une, châtié par l'autre, il nous est arrivé ce qu'il est aujourd'hui, austère et rarement vicieux.

Nous avons éprouvé le besoin de nous arrêter un moment à cette pensée avant d'entrer dans le récit des faits que nous offre l'histoire de ces temps⁴⁹⁴...

Outre que l'analyse maistrienne de la Révolution surprend sous la plume de Vigny, y compris dans cette œuvre de jeunesse, le discours du narrateur semble plaqué sans cohérence avec le reste du roman qui, loin de relever si clairement d'une idéologie ultra, fait même entendre des accents fortement anticléricaux. Le commentaire du narrateur contredit donc nettement le récit qui suit, de sorte qu'il ne remplit guère sa fonction argumentative mais constitue plutôt

⁴⁸⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XV, p. 175. Voir notre chapitre 11, p. 862.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, chapitre XX, p. 246 : « Si Richelieu triomphe, les antiques monuments de la monarchie crouleront avec nous ; la cour régnera seule à la place des Parlements, antiques barrières et en même temps puissants appuis de l'autorité royale ; mais soyons vainqueurs, et la France nous devra la conservation de ses anciennes mœurs et de ses sûretés. »

⁴⁸⁸ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 150 : « dites [à Louis XIII] que les vieilles races de France sont nées avec sa race, qu'en les frappant il remue toute la nation et que, s'il les éteint, la sienne en souffrira, qu'elle demeurera seule exposée au souffle du temps et des événements ».

⁴⁸⁹ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 195. Voir notre chapitre 4, p. 233.

⁴⁹⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 319 : « ce tyran de Richelieu, qui ne cesse d'humilier notre bonne vieille noblesse et les parlements, et de saper dans ses fondements l'édifice sur lequel reposait l'État. »

⁴⁹¹ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 208 : « Le peuple cherchait en vain sur toute la surface du royaume ces colosses de la noblesse aux pieds desquels il avait coutume de se mettre à l'abri dans les orages politiques, il ne voyait plus que leurs tombeaux récents ; les parlements étaient muets, et l'on sentait que rien ne s'opposerait au monstrueux accroissement de ce pouvoir usurpateur. Personne n'était déçu complètement par les souffrances affectées du ministre : nul n'était touché de cette hypocrite agonie, qui avait trop souvent trompé l'espoir public, et l'éloignement n'empêchait pas de sentir peser partout le doigt de l'effrayant parvenu. »

⁴⁹² *Ibid.*, chapitre XII, p. 138.

⁴⁹³ S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, op.cit., p. 215 et 223.

⁴⁹⁴ *Cinq-Mars*, chapitre II, p. 31.

un de ces trous de signification décrits par Wolfgang Iser et sollicitant la participation active du lecteur⁴⁹⁵.

C) UN DOUBLE DISCOURS À INTERPRÉTER

Si l'on en croit plusieurs auteurs et théoriciens, il n'est pas très étonnant que les fictions de Vigny s'accordent mal aux discours prétendant en dégager les leçons. L'exercice de la préface, en particulier, suscite bien des réserves. Proust lui trouve un « langage insincère »⁴⁹⁶ ; Flaubert y voit une faiblesse, qu'il reproche à l'auteur de *La Fortune des Rougon* :

Je n'en blâme que la préface. Selon moi, elle gâte votre œuvre qui est si impartiale et si haute. Vous y dites votre secret, ce qui est trop candide, et vous exprimez votre opinion, chose que, dans ma poétique (à moi), un romancier n'a pas le droit de faire.⁴⁹⁷

Pour Henri Mitterand, la préface présente certes « tous les aspects du discours didactique » mais elle est même « un réceptacle naturel de l'idéologie » ; de surcroît,

En prétendant dégager le sens d'une œuvre, le récapituler tout en l'anticipant, la préface littéraire est un mensonge ou une illusion sur l'œuvre, dont le propre est précisément la polysémie et la polyphonie⁴⁹⁸.

Camille Dumoulié oppose également la richesse sémantique de l'œuvre littéraire à l'étroitesse du discours théorique en arguant du cas de Tolstoï, qui fournirait

un exemple remarquable de la puissance anti-idéaliste de la littérature dans une nouvelle comme *La Sonate à Kreutzer* (1889), lorsqu'il fait suivre son texte d'une réflexion philosophique portant sur le sujet qu'aborde la nouvelle. L'une devrait être l'élucidation et le reflet de l'autre. Ce parallèle met au contraire en évidence l'autonomie de la littérature et la fonction de l'écriture littéraire qui dément, déjoue et parodie en permanence l'idée que Tolstoï voudrait illustrer et qu'il expose effectivement dans sa postface sous la forme d'un catéchisme indigeste et moralisateur.⁴⁹⁹

Et de conclure quelque peu hâtivement que « la vérité de la littérature, c'est qu'il n'y a pas de Vérité ni d'Idée en soi »⁵⁰⁰. Éric Bordas convainc davantage en distinguant « deux modes d'énonciation *a priori* distincts: le discours gnomique et abstrait de la démonstration, le discours particulier et individualisant de la représentation.»⁵⁰¹ De fait, chez Vigny, l'idéologie peu délicate des exposés théoriques se détache visiblement des nuances de la diégèse. Reste à comprendre pourquoi l'auteur pratique ce double discours. Constatant que

⁴⁹⁵ W. Iser, *L'Acte de lecture*, *op.cit.*, p. 284.

⁴⁹⁶ M. Proust, *Le Temps retrouvé* (1927), *À la recherche du temps perdu*, *op.cit.*, p. 2296.

⁴⁹⁷ G. Flaubert, lettre à Zola du 1^{er} décembre 1871, citée par G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 233.

⁴⁹⁸ H. Mitterand, « Le Discours préfaciel », *op.cit.*, p. 7 et 12.

⁴⁹⁹ C. Dumoulié, *Littérature et philosophie*, *op.cit.*, p. 102.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ Éric Bordas, « Romanesque et énonciation "philosophique" dans le récit », in G. Séginger (dir.), *Littérature et philosophie mêlées*, *op.cit.*, p. 57-58.

c'est souvent *a posteriori* qu'il dote ses œuvres de textes liminaires, on est tenté de penser que cette démarche rétrospective l'entraîne naturellement à des remaniements, d'autant qu'il est toujours soucieux de préserver des valeurs essentielles et qu'il cerne mal à quel lectorat il s'adresse.

1. SYSTÉMATISATION A POSTERIORI

Esprit inquiet, toujours en mouvement, Vigny revient sans cesse sur ses œuvres, non seulement pour méditer sur elles dans ses carnets, mais aussi pour les compléter, y compris de façon tardive. Son premier recueil de poèmes connaît ainsi diverses moutures, de 1822 à 1841, souvent accompagnées d'une nouvelle préface. L'écrivain fait précéder *Cinq-Mars*, *Le More de Venise* et *Quitte pour la peur* d'un texte liminaire plusieurs années après leur parution initiale⁵⁰². Il dote aussi ses romans à tiroirs de nouveaux chapitres lors de leur parution en volume. Ce faisant, il livre un regard nécessairement différent sur des œuvres déjà achevées, quand il ne cherche pas à les engager dans de nouvelles directions.

a) UN AUTRE REGARD

L'avant-propos du *More de Venise* de 1839 le montre explicitement : l'auteur ne considère plus du même œil un texte écrit dix ans auparavant, en l'occurrence la première préface de la pièce :

Au mois d'octobre 1829, j'écrivais la lettre qui précède ici la tragédie ; je lui laisse, par conscience, cette âpreté nerveuse et un peu trop cavalière que donnait à tout le monde, alors, l'ardeur de ce petit combat, de ce tournoi à armes courtoises, discourtoises quelque fois.⁵⁰³

L'emploi d'un lexique quelque peu dépréciatif et l'idée – même repoussée – de possibles modifications laissent penser que l'écrivain ne rédigerait plus le même texte. Le plus souvent, le regard rétrospectif que Vigny jette sur ses œuvres en oublie les complexités et les audaces. André Jarry en trouve un exemple éclairant dans les carnets de l'auteur. En 1835, après avoir publié *Servitude et grandeur militaires* le romancier écrit à propos de l'ouvrage : « Jamais l'armée ne doit être *délibérante*. »⁵⁰⁴ On lit pourtant dans le roman :

Il faudra bien que l'on en vienne à régler les circonstances où la délibération sera permise à l'homme armé, et jusqu'à quel rang sera laissée libre l'intelligence, et avec elle l'exercice de

⁵⁰² *Cinq-Mars* est d'abord publié en 1826 ; les « Réflexions sur la vérité dans l'art » apparaissent dans la quatrième édition, en 1829. En 1839, Vigny ajoute un avant-propos au *More de Venise* revenant sur les dix ans écoulés depuis la création de la pièce. L'argument de *Quitte pour la peur*, créé en 1833, n'est explicité qu'en 1848, peut-être, suppose François Germain, « pour répondre à la censure de Louis-Philippe qui, en octobre 1847, avait empêché une reprise de la pièce au Théâtre-Français » (*Œuvres complètes*, t. I, note 1 à la page 721, p. 1474).

⁵⁰³ *Le More de Venise*, « avant-propos », *Œuvres complètes*, t. I, p. 393.

⁵⁰⁴ « Documents sur *Servitude et grandeur militaires* », *op.cit.*, p. 846 (fragment 42).

Le chercheur fait donc remarquer qu'il semblerait que Vigny ait « oublié ce qu'il avait écrit dans le roman ; ou [que] l'écriture du roman lui [ait] permis d'aller *plus loin* que ne le fera une note non destinée à la publication. »⁵⁰⁶ François Germain écrit de même : « s'il préconise quelques réformes pratiques, il les aura tôt oubliées. »⁵⁰⁷

De ce fait, on s'étonne moins que les textes liminaires composés après les œuvres proprement dites, même sans que ce soit de façon trop tardive, en offrent une présentation quelque peu biaisée. Il n'est même pas besoin, pour cela, d'oublier certaines données du texte. Ainsi dans l'avant-propos (rédigé en juillet 1831) de *La Maréchale d'Ancre* (achevé en octobre 1830), la désignation de l'héroïne éponyme par son premier patronyme, *Galigai*, généralement utilisé de façon peu élogieuse, semble renvoyer au point de vue commun sur le personnage, avant que la pièce ne suscite davantage de bienveillance pour l'épouse de Concini. De plus, considérer l'œuvre dans son ensemble et non plus dans ses détails amène nécessairement une perspective différente. C'est peut-être pourquoi ce même avant-propos met en valeur l'idée de Destinée, peu convaincante quand on observe ses occurrences de près, mais très présente dans la pièce au premier abord. Pierre Flottes explique encore autrement l'étrange soulignement de cette notion au seuil du livre. Selon lui, le dramaturge cherchait à se réfugier dans l'idée d'une œuvre philosophique :

trente ans de vie royaliste faisaient à Vigny la révolution synonyme de malheur et de mort, et, tandis que son intelligence lui traçait comme nécessaire l'évolution du monde vers la démocratie, ses forces sentimentales [...] refusaient de la suivre, et il cherchait dans ce mythe semi-religieux de la Destinée l'oubli du douloureux divorce de son esprit et de son cœur.⁵⁰⁸

De façon plus convaincante, Georges Bonnefoy fait l'hypothèse d'une influence des premiers échos suscités par le drame : « Vigny peut très bien avoir retenu, pour sa pièce, l'interprétation critique qu'on en avait donnée, en suivant les idées de Ballanche »⁵⁰⁹. Hasardons à notre tour que Vigny pourrait aussi avoir été inspiré par un geste similaire de Victor Hugo, donnant rétrospectivement à *Notre-Dame de Paris*, par une préface datée de mars 1831 (alors que le roman était déjà achevé et venait de paraître), « une unité et un sens [...], en [...] centrant [l'œuvre] sur le terme grec d'*ananké* ("fatalité") »⁵¹⁰.

Quoi qu'il en soit, la déformation que Vigny fait subir à ses œuvres en les caractérisant *a posteriori* est très souvent une simplification. C'est ce qu'André Jarry met en évidence en caractérisant la préface de *Cinq-Mars* de « schématisation après coup »⁵¹¹. On dresse aussi ce constat en lisant les notes personnelles de l'auteur. Une fois *Stello* achevé, Vigny écrit par exemple : « Il m'a fallu bien des nuits pour exprimer et mettre *imparfaitement* à la portée du public UNE SEULE PENSÉE d'une seule nuit que j'ai passée sans dormir. »⁵¹² Il paraît

⁵⁰⁵ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre 1, p. 722.

⁵⁰⁶ A. Jarry, « L'Écriture comme génératrice de sens [...] », in I. Hautbout et M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, op.cit., p. 85.

⁵⁰⁷ F. Germain, édition de *Servitude et grandeur militaires*, op.cit., p. XLVI.

⁵⁰⁸ P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 78.

⁵⁰⁹ G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 128.

⁵¹⁰ J. Noiray, *Préfaces des romans français du XIX^e siècle*, op.cit., p.287.

⁵¹¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 224.

⁵¹² « Documents sur *Stello* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 676 (fragment 14 a, mars 1832).

pourtant difficile de réduire ainsi ce roman à tiroirs, au dispositif argumentatif complexe, à « une seule pensée ». De façon plus étonnante encore, Vigny reprend dans ses écrits intimes l'idée que la thèse de *Chatterton* répète celle de *Stello*. Le 21 février 1835, il écrit à Auguste Brizeux : « Puisse l'idée de *Stello* que la voix des acteurs vient de prêcher plus fortement toucher enfin les plus endurcis des hommes. »⁵¹³ Comme convaincu lui-même par les allégations de la « Dernière nuit de travail », il note encore le 27 décembre 1857 : « je sentais la difficulté d'exposer aux lumières de la scène l'idée de *Stello* dans *Chatterton*. »⁵¹⁴ *Daphné* est sujet à la même caricature puisque Vigny résume, après avoir rédigé la nouvelle qui donne maintenant son nom au volume : « Tout est dans l'idée que je prête à Libanius sur les cultes »⁵¹⁵.

Ce phénomène tient sans doute au désir de Vigny de produire une œuvre pensante, mettant en avant quelques idées essentielles dans un temps de crise spirituelle. Anatole France le sentit bien :

Par un scrupule digne de lui, M. de Vigny voulait qu'il y eût *une pensée* dans chacune de ses œuvres ; et, quand l'œuvre était achevée, cette juste préoccupation se tournait en une grave inquiétude dont toutes ses préfaces ont gardé l'empreinte⁵¹⁶.

Il n'empêche que cette volonté conduit à une étrange démarche de synthétisation rétrospective d'une idée-mère qui n'est peut-être que fantasmée. C'est ce qu'on montre André Jarry, désignant comme une « Rationalisation après coup » la déclaration du dramaturge en train d'achever *La Maréchale d'Ancre*, le 30 septembre 1830 : « L'idée mère est l'abolition de la peine de mort en matière politique. »⁵¹⁷ Or cette idée est vraisemblablement inspirée par le procès des ministres de Charles X suite à la Révolution de Juillet mais la pièce « était commencée avant les "Trois Glorieuses" »⁵¹⁸. Ce n'est donc qu'*a posteriori* que Vigny décide du principe prétendument à l'origine de son œuvre ! Au moins cette idée d'un plaidoyer contre la peine de mort ne contredit-elle pas le propos de la pièce, où l'héroïne éponyme dénonce l'atrocité de la peine capitale face à ses juges⁵¹⁹.

La déclaration de Vigny révèle en revanche qu'il ne met pas toujours en évidence les mêmes aspects de ses œuvres, la question de la peine de mort ayant peu à voir avec celle de la Destinée, elle-même distincte de la notion d'expiation. Les notes du romancier sur *Stello* le montrent également. Dans un carnet de 1832, il demande :

Où sera celui qui me jugera avec une sévère impartialité et qui, s'enfonçant avec patience dans la question principale et les questions accessoires du livre, les discutera et jugera mes solutions avec la gravité qui convient à de telles matières ?⁵²⁰

C'est un autre grief qui s'exprime dans une note du mois d'août de la même année :

Personne n'a laissé voir qu'il eût senti ni le fond ni la forme même. Comment n'ont-ils pas

⁵¹³ *Correspondance*, 2, p. 386.

⁵¹⁴ « Documents sur *Servitude et grandeur militaires* », *op.cit.*, p. 850 (fragment 55).

⁵¹⁵ « Documents sur *Daphné* », *op.cit.*, p. 1020 (fragment 91 a, 1837).

⁵¹⁶ A. France, *Alfred de Vigny. Étude, Œuvres complètes illustrées*, tome I, Paris, Calmann-Lévy, 1925, p. 82.

⁵¹⁷ *Journal*, p. 920.

⁵¹⁸ A. Jarry, « *La Maréchale d'Ancre* d'Alfred de Vigny. Un chef d'œuvre de construction dramatique », *op.cit.*, p. 78.

⁵¹⁹ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 6, p. 692.

⁵²⁰ « Documents sur *Stello* », *op.cit.*, p. 678 (fragment 17 a).

vu qu'un livre de désespoir devait être désespéré dans sa forme même et dégoûté même de la symétrie des compositions ordinaires [...] ?⁵²¹

D'un côté, l'écrivain semble souhaiter qu'on aborde son roman comme une œuvre philosophique, suscitant essentiellement la méditation ; de l'autre, il souligne l'importance de la forme, en mettant en avant une caractéristique – celle du désespoir – qu'on peut juger mal résumer l'œuvre, si pleine d'humour et de fantaisie par ailleurs.

b) UNE RECRÉATION

Il ne faut cependant pas se limiter à penser que Vigny se prend aux pièges de la rétrospection quand il livre un commentaire étonnant d'une œuvre déjà achevée. Plusieurs éléments montrent aussi une volonté d'amender l'œuvre, d'en modifier la portée, de l'enrichir d'une dimension nouvelle. Ainsi quand l'auteur attribue à certains de ses poèmes une date de composition trop précoce, il est difficile de croire à une erreur ; l'hypothèse selon laquelle il les antedate sciemment pour dissimuler ses dettes envers ses prédécesseurs (notamment André Chénier, dont les poèmes sont publiés par Henri de Latouche en 1819) est bien plus plausible⁵²². De la même façon, la note dans laquelle Vigny présente « La Sauvage » comme un poème colonialiste, alors que le texte est autrement plus complexe, s'explique par le fait que l'écrivain cherche alors à ménager dans *Les Destinées* une progression du sens marquée⁵²³.

Cette volonté de remaniement est encore plus manifeste quand l'auteur ajoute des pages à son œuvre. C'est le cas lors de la publication en volume de ses romans à tiroirs. Ainsi *Stello* s'enrichit en juin 1832 des chapitres XXXII et XXXVII, consacrés à Joseph de Maistre et à l'ostracisme des élites intellectuelles par le peuple même, ce qui accroît la complexité de l'œuvre : l'accusation du contre-révolutionnaire relativise la dénonciation de la Terreur ; l'exemple de l'homme d'Athènes bannissant Aristide montre que les penseurs ne sont pas seulement haïs des instances au pouvoir. L'exemple de *Servitude et grandeur militaires* est encore plus intéressant : Vigny ajoute au moment de la publication en volume les chapitres introduisant les trois livres et refermant l'ensemble de l'ouvrage... en reprenant des écrits antérieurs⁵²⁴. François Germain explique que Vigny rédige d'abord *Laurette* parce qu'il est « plus apte à imaginer une aventure concrète qu'à spéculer sur des abstractions »⁵²⁵. Quant aux chapitres d'introduction, l'auteur les aurait composés « quand, sous l'influence directe des *Paroles d'un croyant*, il se propose d'axer son livre vers une critique des armées permanentes. »⁵²⁶ Ils constituent donc pour le chercheur « moins une introduction de l'œuvre, en dépit des apparences, qu'un nouveau départ de la pensée » :

⁵²¹ *Ibid.* (fragment 17 c).

⁵²² Voir A. Jarry, « Vigny et Chénier », *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier, op.cit.*, p. 159.

⁵²³ Voir chapitres 2 (p. 137) et 7 (p. 537 *sqq.*).

⁵²⁴ Voir A. Jarry, « L'Écriture comme génératrice de sens [...] », *op.cit.*, p. 84-85.

⁵²⁵ F. Germain, édition de *Servitude et grandeur militaires, op.cit.*, p. XXV.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. XLIII.

quelles que soient la beauté de ces chapitres, leur gravité simple, leur noblesse sans emphase, il faut reconnaître qu'ils n'annoncent pas toujours les nouvelles qui suivent ; ils marquent plutôt un moment dans la pensée de Vigny, et comme cette pensée est foisonnante, elle ne va pas sans contradictions.⁵²⁷

D'où l'avertissement de François Germain à l'orée de cet ouvrage organisé « après coup et surtout en façade » : « Une œuvre de Vigny, en dépit des apparences, n'obéit pas à la logique d'une démonstration, et rien ne ressemble moins à un traité. »⁵²⁸

Les textes précédant *Le More de Venise* et *Cinq-Mars* constituent davantage un appendice répondant à une finalité argumentative spécifique – celle d'un grand manifeste littéraire – qu'une préface présentant précisément les deux œuvres. En les rédigeant après avoir achevé les livres qu'ils introduisent, Vigny répond en quelque sorte au souhait que Victor Hugo exprime dans la préface de *Cromwell* : « ne vaudrait-il pas toujours mieux faire des poétiques d'après une poésie, que de la poésie d'après une poétique ? »⁵²⁹ Mais cette inversion chronologique ne rend pas les exposés théoriques de Vigny plus fidèles à la réalité de sa pratique ; la rétrospection n'empêche pas la déclaration d'intentions d'être un leurre.

2. UN LECTORAT NON DÉFINI

L'ambiguïté des œuvres de Vigny s'éclaire également quand on découvre que l'auteur détermine mal à quel public il s'adresse. Cela peut expliquer pourquoi des passages défendant une thèse sans nuance s'opposent souvent dans sa création littéraire aux complexités de la fiction et comment *Daphné*, qui ne parvient pas à cet équilibre, est resté inachevé.

a) ÉCRIRE POUR LES MASSES OU L'ÉLITE ?

Vigny écrit à Maximilien-Joseph de Bavière, le 30 mars 1838, à propos de *Stello* : « Tout Écrivain parle à une société entière »⁵³⁰. Il semble ainsi concevoir la littérature « en union naturelle avec le peuple », ce qu'a pensé « tout le XIX^e siècle progressiste » d'après Paul Bénichou⁵³¹. C'est notamment ce qu'illustre Guizot dans sa *Vie de Shakespeare*, défendant le principe d'un théâtre s'adressant à l'ensemble de la nation⁵³². De même, à propos du drame romantique, Sylvain Ledda et Florence Naugrette expliquent :

Le mélange des genres a pour corrélat l'un des plus nobles idéaux du drame romantique :

⁵²⁷ *Ibid.*, p. XLIII et LVII.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. I.

⁵²⁹ V. Hugo, préface de *Cromwell*, *op.cit.*, p. 98.

⁵³⁰ *Correspondance*, 3, p. 314.

⁵³¹ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1464.

⁵³² F. Guizot, « Vie de Shakespeare » (préface à une nouvelle traduction, 1821), évoqué par A. Ubersfeld, *Le Drame romantique*, *op.cit.*, p. 52.

l'ambition d'un public uni dans la communion festive d'un spectacle de qualité pour tous.⁵³³

On le vérifie encore dans la préface de *Ruy Blas*, où Victor Hugo expose les aspirations de « [t]rois espèces de spectateurs », qu'il prétend satisfaire :

Ce que la foule demande presque exclusivement à l'œuvre dramatique, c'est de l'action ; ce que les femmes y veulent avant tout, c'est de la passion ; ce qu'y cherchent plus spécialement les penseurs, ce sont des caractères.⁵³⁴

Dans la préface de *Chatterton*, Vigny atteste, à travers l'exemple de *Stello*, que les réceptions d'une œuvre peuvent être multiples :

Parmi les hommes qui m'ont écouté, les uns ont applaudi la composition des trois drames suspendus à un même principe, comme trois tableaux à un même support ; les autres ont approuvé la manière dont se nouent les arguments aux preuves, les règles aux exemples, les corollaires aux propositions ; quelques-uns se sont attachés particulièrement à considérer les pages où se pressent les idées laconiques, serrées comme les combattants d'une épaisse phalange ; d'autres ont souri à la vue des couleurs chatoyantes ou sombres du style ; mais les cœurs ont-ils été attendris ?⁵³⁵

Malgré la longueur de l'énumération, on est frappé de la proximité des lectures envisagées, comme si Vigny n'imaginait guère qu'un public intellectuel, essentiellement intéressé par l'expression des idées. De plus, la conscience de ne pas maîtriser la réception de ses œuvres apparaît assez sombre chez l'écrivain.

En effet, le lecteur virtuel qu'il imagine est rarement un lecteur idéal⁵³⁶. Vigny appréhende souvent la réception ingrate des masses, en particulier au théâtre où il faut affronter directement les réactions du public. Le traducteur du *More de Venise* se prépare ainsi à un échec en septembre 1829 : « Une foule que je méprise jugera l'œuvre sans la comprendre. »⁵³⁷ Le dramaturge donne ainsi raison à Umberto Eco quand celui-ci écrit :

Lorsqu'un texte est mis dans une bouteille [...] autrement dit lorsqu'un texte est produit non pas pour un destinataire unique, mais pour une communauté de lecteurs, l'auteur sait qu'il ou elle ne sera pas interprété selon ses intentions⁵³⁸.

Cette crainte d'un divorce entre l'écrivain et le public est même présente dans certaines œuvres de Vigny. Marie-Catherine Huet-Brichard attire ainsi l'attention sur le fait que *Stello* mette en scène trois écrivains en rupture avec leur temps⁵³⁹. Sans surprise, la marginalité du poète se retrouve dans *Chatterton*, où le héros répugne à « écrire les choses communes qui font vivre. »⁵⁴⁰ On entrevoit ici une impasse qu'explicite l'auteur dans une note de 1851 :

Il faut choisir dans les lettres *entre deux mépris* : celui que l'auteur a pour lui-même s'il écrit des vulgarités populaires et celui que le vulgaire a pour lui s'il enveloppe sa pensée d'une

⁵³³ H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle, op.cit.*, p. 125.

⁵³⁴ V. Hugo, préface de *Ruy Blas* [1838], éd. Raymond Pouilliart, Paris, Garnier-Flammarion, 1979, p. 403.

⁵³⁵ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 749-750.

⁵³⁶ Voir Didier Coste, « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », *Poétique* n° 43, septembre 1980, p. 354-371 : le lecteur idéal est considéré sur le plan du souhait, indépendamment de sa possibilité ; le lecteur virtuel est envisagé comme une potentialité.

⁵³⁷ *Journal*, p. 896.

⁵³⁸ U. Eco, *Interprétation et surinterprétation* [1992], trad. S. Collini, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1996, p. 61.

⁵³⁹ M.-C. Huet-Brichard, « Le poète en exil (*Stello* de Vigny) », *op.cit.*, p. 118.

⁵⁴⁰ *Chatterton*, III, 7, p. 809.

forme d'art qui la rend plus belle, plus abstraite et plus difficile à comprendre.⁵⁴¹

Vigny exprime clairement le divorce entre les écrivains et le public qu'Alain Vaillant date de 1830, quand la révolution de Juillet, massivement soutenue par le milieu artistique, ne favorise pas l'idéal de grande littérature mais une culture bourgeoise de l'information et du divertissement⁵⁴². L'écrivain résume encore ses griefs dans une formule lapidaire en 1861 : « Un seul livre serait à faire aujourd'hui en haute critique : *De l'incapacité du public.* »⁵⁴³

Cette espèce de mépris aristocratique des foules n'interdit toutefois pas l'espoir d'éduquer le public ; la préface de *Chatterton* le dit explicitement : « la multitude ne cesse qu'à la longue d'être *commune* dans ses goûts et d'aimer ce qui est *commun*. Elle ne peut arriver qu'après une lente instruction donnée par les esprits d'élite »⁵⁴⁴. Dans une lettre du 15 février 1835 adressée à Vigny, après le relatif succès du drame, Jules de Saint-Félix suggère que le dramaturge a engagé l'évolution qu'il appelle de ses vœux : « Vous avez fait un miracle d'art ; vous avez fait applaudir une œuvre mille fois au-dessus de l'intelligence du public actuel. »⁵⁴⁵

Mais l'exigence de Vigny le conduit également à se détourner du grand public : « le nombre est bien petit de ceux pour lesquels je parle », confie-t-il à un poète dès 1826⁵⁴⁶. Il explique plus précisément à Camilla Maunoir en 1843 :

Il y a deux courants dans la multitude : l'un cherche ces sortes de choses qui ne sont pas des livres, mais des feuilles grossières ; l'autre, qui devient, grâce à nos efforts et au temps, plus nombreux et plus puissant, cherche l'élite des pensées et le choix de la forme. C'est pour ce public seul qu'il faut écrire.⁵⁴⁷

Jacques-Philippe Saint-Gérard résume ainsi le choix de l'écrivain :

La recherche d'un destinataire conduit le poète, qui veut échapper au solipsisme infini gisant en lui, à poser l'existence d'une élite grâce à laquelle est maintenu le contact avec l'avenir, et assurée la permanence de l'Art.⁵⁴⁸

Bien des traits de l'œuvre de Vigny vérifient cet élitisme : l'ambition de ses sujets, la complexité de leur traitement ; l'absence de concessions au goût de l'époque pour le lyrisme, le pittoresque, la virtuosité ; l'unité de ton de ses pièces également, contrairement au mélange pratiqué par Victor Hugo. Selon Jacques-Philippe Saint-Gérard, cette absence de complaisance explique même l'abandon du théâtre par Vigny : l'écrivain préférerait s'adresser à des destinataires virtuels, ayant « pour projet d'embrasser un public plus vaste, plus général et moins limité : celui potentiel de la *Postérité.* »⁵⁴⁹ Ainsi présenté, c'est un pari qui prolonge celui de l'universalité formulé par d'autres romantiques ; sous la plume de Vigny, la démarche apparaît davantage exclusive : « L'homme de pensée ne doit estimer son œuvre qu'autant qu'elle n'a pas de succès populaire et qu'il a conscience qu'elle est en avant

⁵⁴¹ *Journal*, p. 1288.

⁵⁴² A. Vaillant, *La Crise de la littérature*, *op.cit.*, p. 19.

⁵⁴³ *Mélanges, Œuvres complètes*, t. II, p. 1163 (fragment 6, février-mars 1861).

⁵⁴⁴ *Chatterton*, « Dernière nuit de travail », p. 757.

⁵⁴⁵ *Correspondance*, 2, p. 375.

⁵⁴⁶ *Correspondance*, 1, p. 225 (25 mai 1826).

⁵⁴⁷ *Correspondance*, 4, p. 760 (31 janvier 1843).

⁵⁴⁸ J.-Ph. Saint-Gérard, *Alfred de Vigny. Vivre, Écrire*, *op.cit.*, p. 353.

⁵⁴⁹ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 46.

des pas de la foule », note-t-il en 1829⁵⁵⁰. Cette idée est clairement développée dans le discours de réception de l'écrivain à l'Académie française, à travers une opposition entre le Penseur et l'Improvisateur. Le premier

ne voit que les générations qui viendront respirer à l'ombre de son monument, et il cherche à le faire tel qu'elles trouvent à la fois le *bien* dans son usage, le *beau* dans sa contemplation.⁵⁵¹

Le second, nettement dévalorisé, « tient moins à la perfection et à la durée de son œuvre qu'à son action immédiate. »⁵⁵² On trouve la même opposition binaire dès l'ordonnance du Docteur noir à Stello : « Votre royaume n'est pas de ce monde sur lequel vos yeux sont ouverts, mais de celui qui sera quand vos yeux seront fermés. »⁵⁵³ Surtout, on se souvient comment le final de « L'Esprit pur » se tourne vers la « Postérité », interpellée par le poète de façon saisissante⁵⁵⁴. Ce choix n'apparaît pas ici comme un renoncement, de même que dans cette note de 1829 qui donne davantage l'impression d'un dépassement : « Cette génération me comprendra. Il faut à présent la devancer et écrire pour celle qui suivra. »⁵⁵⁵ Mais Vigny assume sans hésitation le divorce entre le poète et ses contemporains. Il fait incarner à Milton, dans *Cinq-Mars*, ce détachement supérieur des vanités humaines :

Que m'importe la gloire du moment ! répondit Milton ; je ne songe point au succès : je chante parce que je me sens poète ; je vais où l'inspiration m'entraîne ; ce qu'elle produit est toujours bien. Quand on ne devrait lire ces vers que cent ans après ma mort, je les ferais toujours.⁵⁵⁶

Dans sa lettre à Kitty Bell, au chapitre XXV de Stello, Chatterton affiche la même sérénité en rapportant qu'on « n'a pas osé [le] lire » : « Cela reviendra quand je ne serai plus »⁵⁵⁷, assure-t-il.

Il est finalement bien difficile de dire à quels lecteurs s'adresse Vigny. L'écrivain semble emblématiser cette indétermination (somme toute naturelle, puisqu'il est difficile de présager le destin d'une œuvre) en même temps que l'espoir d'une postérité fructueuse à travers l'image du marin jetant une « Bouteille à la Mer » en s'en remettant à un avenir inconnu, dans un poème significativement dédié à un « jeune homme inconnu »⁵⁵⁸. Dans une lettre au marquis de la Grange du 24 novembre 1843, l'auteur des poèmes philosophiques affiche même une désinvolture déconcertante, déclarant, comme s'il travaillait d'abord pour lui-même : « qu'ils soient imprimés ou non, cela m'importe peu. Mon cœur est un peu soulagé quand ils sont écrits. »⁵⁵⁹

⁵⁵⁰ *Journal*, p. 895.

⁵⁵¹ Discours de réception à l'Académie française, *Mélanges*, *op.cit.*, p. 1122.

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ *Stello*, chapitre XL, p. 664.

⁵⁵⁴ « L'Esprit pur », v. 64, *Les Destinées*, p. 168. Voir chapitre 2, p. 132-133..

⁵⁵⁵ *Journal*, p. 892.

⁵⁵⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 236.

⁵⁵⁷ *Stello*, chapitre XV, p. 534.

⁵⁵⁸ « La Bouteille à la Mer », *Les Destinées*, p. 153.

⁵⁵⁹ *Correspondance-Séché*, t. I., p. 163.

b) DOUBLE POSTULATION DE L'ÉCRITURE DE VIGNY

Tout cela n'est bien sûr pas sans conséquence. Comme l'écrit Ruth Amossy, « [l]e caractère unifié ou non du public auquel le locuteur s'adresse modèle le discours argumentatif et en détermine la complexité. »⁵⁶⁰ Considérer combien Vigny hésite à toucher le peuple, à ne s'adresser qu'à un public choisi – voire posthume – ou à dédaigner toute publication permet ainsi d'expliquer la tension observée dans ses œuvres entre diverses stratégies d'écriture – en particulier entre fiction relativement complexe et passages discursifs facilement idéologiques – de façon plus satisfaisante qu'en postulant une maîtrise incomplète de sa création littéraire par l'auteur, comme tendait à le faire André Jarry en écrivant :

Dans ses notes personnelles, il ne cessa d'être à la recherche des idées. Dans ses vers, ses romans, son théâtre, il décida, pour ne pas choquer, de n'en dire qu'une partie ; à son insu, il en dit parfois davantage.⁵⁶¹

Au moins cette analyse rend-elle mieux compte de la complexité des livres de l'écrivain que celle de François Germain déclarant : « si les idées n'effrayent guère Vigny dans son tête-à-tête avec lui-même, il est curieusement timide quand il affronte le public. »⁵⁶² S'il est naturel de distinguer œuvres publiées ou non, il convient de ne pas simplifier celles qui le sont pour les opposer aux autres de manière plus évidente. Une lettre de Vigny à Édouard de la Grange en juin 1832 à propos de *Stello* témoigne ainsi de la dualité de l'ouvrage en la rattachant à celle du public visé, ce qui illustre l'analyse de Ruth Amossy ; Vigny dit avoir « ajouté » aux « chapitres de métaphysique et de philosophie » « quelques pages que bien des lecteurs passeront mais que d'autres étudieront » ; il explique de plus :

Les trois histoires : l'élégie de Gilbert, le drame de Chatterton et le roman d'André Chénier ne sont que des accessoires qu'au premier abord le public prendra pour le principal. C'est l'appât que je lui jette pour saisir sa fugitive attention.⁵⁶³

Il est clair, ici, que le romancier envisage deux types de lecteurs pour lesquels il varie son écriture. La modulation qu'il décrit rappelle du reste les conclusions de Libanius dans *Daphné*, jugeant la religion, avec ses mythes et ses symboles, nécessaire aux masses, et réservant un idéal philosophique désincarné aux esprits d'élite. Lise Sabourin tend à confirmer que cette distinction vaut aussi dans le domaine littéraire quand elle résume pourquoi l'académicien s'oppose au *Devoir* de Jules Simon en 1854 :

la spéculation, ses doutes et ses remises en question lui semblent bonnes pour ce que nous appellerions aujourd'hui l'intellectuel, mais la foule a besoin de points d'ancrage solides, ne serait-ce que pour garder espoir.⁵⁶⁴

⁵⁶⁰ R. Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op.cit., p. 52.

⁵⁶¹ A. Jarry, « Vigny apôtre d'un nouvel humanisme », in J. Thélot (dir), *Vigny : Romantisme et vérité*, op.cit., p. 13. La phrase ne figure plus dans la version remaniée de l'article (« Vigny à la recherche d'un nouvel humanisme », *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier*, op.cit., p. 275-298).

⁵⁶² F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*, op.cit., p. 252.

⁵⁶³ « Documents sur *Stello* », op.cit., p. 678 (fragment 17 b, 3 juin 1832).

⁵⁶⁴ L. Sabourin, *Alfred de Vigny et l'Académie française*, op.cit., p. 720.

S'il paraît dès lors éclairant d'associer (quoique toujours de façon un peu caricaturale) la démonstration et la narration (ou la représentation) à deux types de public – l'élite et la foule –, la déclaration de Vigny sur *Stello* étonne, l'examen de ses œuvres poussant plutôt à une lecture contraire : les fictions présentent souvent une complexité intéressante ; les passages d'ordre philosophique gênent parfois par leur manque de subtilité. Certains discours didactiques semblent même chercher à prévenir ou à corriger l'audace du récit qu'ils accompagnent. C'est le cas de l'introduction du deuxième chapitre de *Cinq-Mars*, qui précède non seulement la narration d'un épisode accablant pour l'Église mais aussi la mise en évidence de la bêtise du peuple, justifiant d'éviter tout malentendu interprétatif. Citons aussi la célébration finale de la grandeur passive, en conclusion de *Servitude et grandeur militaires*, qui tâche peut-être de corriger le sentiment de révolte qu'inspire aisément la mort de l'enfant russe. Certaines déclarations de l'auteur confortent du reste les conclusions que nous inspirant ces observations, quoique sans cohérence avec sa présentation de *Stello* : Vigny juge nécessaire d'explicitier, par des exposés à l'intention des masses, un sens que ces dernières ne sauraient reconstruire correctement elles-mêmes. Il note ainsi le 25 janvier 1849 :

Les œuvres d'art sont indirectement sérieuses. [...] Malheureusement la beauté même de la forme voile le fond et, pour agir sur les masses, il faut un traité, un discours sans œuvre d'art, sans fiction, sans apologue et qui est directement gravé.⁵⁶⁵

On lit encore, dans des lignes consacrées au *Brutus* de Shakespeare : « Laisser à deviner est le comble du génie, mais il convient d'avoir moins d'estime des masses. »⁵⁶⁶

Plusieurs théoriciens nous confortent de plus dans l'idée d'associer l'ambiguïté à la fiction davantage qu'à l'exposé philosophique. Rappelons que pour Susan Suleiman, la richesse naturelle du récit menace l'univocité du roman à thèse⁵⁶⁷. La chercheuse rapporte de plus l'hypothèse de Jean Starobinski selon laquelle « Jésus parlerait en paraboles non pour faciliter la communication de son message, mais pour en empêcher la communication à ceux qui ne sont pas dignes de le recevoir. »⁵⁶⁸ La conception kantienne de « l'idée esthétique » soutient également notre proposition : Gisèle Séginger explique qu'elle

échappe à la conceptualisation, déborde vers un indicible, sans doute inquiétant pour le philosophe qui éprouve la nécessité de délimiter les conditions de la connaissance en l'associant étroitement au discours⁵⁶⁹.

Jean Hébrard décrit même précisément le phénomène qu'on soupçonne à l'œuvre chez Vigny, à savoir que « [l]orsque les textes imprimés sont [...] ouverts à de multiples lecteurs plus ou moins habiles, [...] il devient nécessaire de renforcer le lien entre le texte et ses lecteurs » par divers moyens : discours paratextuels, scènes de lecture dans la fiction, voix d'un narrateur qui parle au lecteur⁵⁷⁰ ; autant d'éléments qu'utilise Vigny pour guider le lecteur.

⁵⁶⁵ *Journal*, p. 1269.

⁵⁶⁶ *Mélanges*, *op.cit.*, p. 1101.

⁵⁶⁷ S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, *op.cit.*, p. 37.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁶⁹ G. Séginger, introduction, *Littérature et philosophie mêlées*, *op.cit.*, p. 8.

⁵⁷⁰ Jean Hébrard, « Peut-on faire une histoire des pratiques populaires de lecture à l'époque moderne ? Les "nouveaux lecteurs" revisités », in Jean-Yves Mollier (dir.), *Histoires de lecture XIX^e-XX^e siècles*, Bernay, Société d'histoire de la lecture, 2005, p. 226-227. Voir aussi L. Dällenbach, « Réflexivité et lecture », *op.cit.*, p. 32 : « historiquement, les mises en abyme ont pris le relais de l'"intervention d'auteur" » et se sont multipliées

c) DAPHNÉ : L'EXPÉRIENCE DES LIMITES

On peut faire l'hypothèse que c'est faute d'avoir instauré dans *Daphné* un équilibre entre complexité (et audace) de la fiction et leçons auctoriales que Vigny a laissé en suspens la deuxième consultation du Docteur noir. Bien sûr, le projet d'une nouvelle « épopée à triple nœud et triple fable avec unité de pensée comme *Stello* et *Servitude et grandeur* »⁵⁷¹ est d'une complexité redoutable : comme le résume Lise Sabourin,

« des mondes passent devant [l]es yeux distraits » du romancier caressant la conception d'un livre « imaginaire qui renferme trois romans historiques » embrassant les siècles, de l'histoire de France originellement, puis des civilisations progressivement de plus en plus élargies, jusqu'en Inde et même en Chine.⁵⁷²

De surcroît,

l'enchaînement des trois épisodes devrait se faire par la lecture de *Daphné* à Lamuel, puis le récit des lettres de Mélanchton et du suicide supposé de Rousseau qui auraient eux-mêmes lu et annoté *Daphné*.⁵⁷³

On peut donc concevoir qu'il était difficile de mener à bien un tel dessein.

Mais il faut aussi considérer que dans le fragment achevé – la nouvelle « Daphné » – didactisme et doute ne se pondèrent pas mutuellement comme dans d'autres ouvrages de Vigny. Le narrateur ne domine pas les événements qu'il relate par un recul docte et il s'efface derrière les discours qu'il rapporte. De plus, les quelques pages qui constituent le récit cadre ne laissent pas présager de projet argumentatif aussi clair que celui exposé par le Docteur noir dans *Stello*. Dans l'état où elle nous est parvenue, l'œuvre semble ainsi marquer un triomphe du doute : la logique contradictoire d'une défense et d'une critique du christianisme, jointe à la mise en cause de l'idée d'enseignement, a pu conduire à l'inachèvement, lequel consacre le sentiment de doute sans forcément constituer un échec. L'inachèvement va aussi de pair avec la non publication : Vigny ne laisse pas paraître un ouvrage qu'il ne termine pas, autant qu'il n'achève pas un livre qu'il renonce à éditer. Ce renoncement tient sans doute à ce que la seconde consultation s'annonçait impropre à être reçue par les masses, éventualité que n'exclut pas Vigny tout en rêvant plus volontiers à un lectorat d'élite. Outre la complexité de son dispositif et des questions qu'elle traite, l'œuvre livre en effet une réflexion (sur l'opportunité d'attaquer ou de préserver le christianisme) qui intéresse avant tout l'auteur lui-même et n'est guère équilibrée pour le tout venant : s'il faut lire attentivement la nouvelle pour s'aviser des failles de Libanius et comprendre que sa leçon finale n'est pas nécessairement celle de l'œuvre, il n'empêche que cette défense du christianisme, essentiellement pragmatique, ne fait guère de poids face à l'image très dépréciée qui est donnée de cette religion.

On peut donc supposer qu'inquiet de la responsabilité de l'écrivain vis-à-vis des masses,

proportionnellement aux trous sémantiques.

⁵⁷¹ « Documents sur *Daphné* », *op.cit.*, p. 1006 (fragment 71, 13 janvier 1837).

⁵⁷² L. Sabourin, « Vigny et le roman [...] », in I. Hautbout et M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, *op.cit.*, p. 66. Voir « Documents sur *Daphné* », *op.cit.*, p. 1025, 1051-1054 et 1057-1058.

⁵⁷³ L. Sabourin, « Vigny et le roman [...] », *op.cit.*, p. 67.

Vigny ait finalement jugé le « silence nécessaire », comme il l'affirme d'ailleurs par la bouche de Julien⁵⁷⁴. De façon intéressante, Libanius formule aussi cette nécessité de réserve en disant à l'empereur : « le nectar de ta poésie [,] tu aurais mieux fait de le laisser couler sur le papyrus pour charmer les siècles futurs »⁵⁷⁵. Ces assertions rejoignent les notes personnelles dans lesquelles l'auteur défend une attitude prudente, comme en 1840 :

Toute religion n'a jamais été crue qu'à moitié et a eu ses athées et ses sceptiques. Mais les sages ont gardé leurs doutes dans leur cœur et ont respecté la fable sociale reçue généralement et adoptée du plus grand nombre.⁵⁷⁶

À ce principe général s'ajoute le contexte de rédaction de la nouvelle, clairement résumé par Frank Paul Bowman :

Les années 1830-1835 voient une nouvelle explosion de la littérature polémique "érudite" antichrétienne, ce qui s'explique par la fin de la censure de la Restauration et coïncide avec les grandes années de l'anticléricalisme, le sac de l'archevêché, les réactions à la condamnation de Lamennais.⁵⁷⁷

C'est toutefois de façon plus complexe, sans en rester à la crainte d'une déchristianisation des masses, que Vigny se justifie auprès de son éditeur d'avoir abandonné le projet de donner une suite à *Stello*, comme il le rapporte dans ses carnets en août 1845 :

Reçu la visite de Buloz ; je lui ai dit déjà mes motifs lorsque j'ai renoncé à achever la *Deuxième Consultation*, parce que ce serait le plaidoyer des idées dangereuses, qu'aujourd'hui je me félicitais d'avoir eu le courage de renoncer à un succès et que cet ouvrage eût pu être interprété favorablement aux Jésuites.⁵⁷⁸

Avec le temps, c'est donc une nouvelle crainte qui saisit Vigny, celle d'une récupération quasi sectaire de son travail, d'autant plus envisageable que son indécision n'a laissé se développer, dans *Daphné*, aucun discours tentant de domestiquer le lecteur.

3. CONSÉQUENCES SUR LA LECTURE

Du reste, le discours auctorial, sous ses formes les plus diverses, ne fait pas échapper les œuvres de Vigny à l'ambiguïté : en s'ajoutant sans grande cohérence à des fictions souvent complexes, il suscite plutôt un recul critique du lecteur, selon le mécanisme repéré par Wolfgang Iser. Paradoxalement, il montre plutôt la vanité des prétentions de l'écrivain à guider la réception de son œuvre, conformément à ce qu'écrit Vigny dans sa « Lettre sur le théâtre » à propos d'*Anthony* : « Rien de pis, selon moi, que de juger sans se placer au point de vue de l'auteur. »⁵⁷⁹ L'exemple des commentateurs prétendant mettre en valeur la vérité des œuvres de Vigny sur la foi des déclarations de ce dernier montre de plus qu'une telle démarche réduit considérablement la richesse des ouvrages. M. P. Morillot appauvrit ainsi

⁵⁷⁴ *Daphné*, première lettre, p. 952.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 962.

⁵⁷⁶ *Journal*, p. 1130.

⁵⁷⁷ F. P. Bowman, *Le Christ des barricades*, *op.cit.*, p. 114-115.

⁵⁷⁸ *Journal d'un poète*, *op.cit.*, p. 1232.

⁵⁷⁹ « Lettre sur le théâtre », *Mélanges*, *op.cit.*, p. 1235.

Stello en affirmant que le romancier « ne voulait prouver qu'une chose, l'antagonisme irréductible de l'homme politique et du penseur, du Pouvoir et de la Poésie. »⁵⁸⁰ Si la « préface auctoriale », d'après Gérard Genette, « a pour fonction cardinale d'*assurer au texte une bonne lecture* »⁵⁸¹, il est donc sage de se méfier de cette ambition. Comme le rappelle Vincent Jouve « à la suite de Kant, [...] l'artiste ne maîtrise jamais complètement le processus de création. »⁵⁸² Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand en viennent à la même idée en constatant que la dernière préface des *Poèmes antiques et modernes*, en proclamant les intentions philosophiques de l'auteur, gomme l'intérêt poétique de l'œuvre, pourtant majeur : « Rien n'assure [...] que le poète soit le mieux informé du sens et de la portée de son travail, ni que l'intention poursuivie soit garante de l'enjeu atteint. »⁵⁸³ Il n'y a là rien de propre à Vigny : rappelons que Camille Dumoulié relève un phénomène similaire chez Tolstoï, de même qu'Henri Mitterand pointe une erreur de méthode chez Lukács quand celui-ci caractérise Zola « non point à partir d'une investigation des *récits* romanesques de Zola [...] mais à partir du *discours* que Zola tient sur ses romans »⁵⁸⁴.

Ce genre de remarques justifie le parti-pris herméneutique d'un Northrop Frye, déclarant au seuil de son *Anatomie de la critique* :

lorsque Dante commente le premier chant de *La Divine Comédie*, il n'est rien d'autre à nos yeux qu'un des nombreux commentateurs de l'œuvre de Dante. Ce qu'il nous dit présente un intérêt particulier, mais ne saurait faire autorité en la matière.⁵⁸⁵

Umberto Eco adopte le même principe dans l'étude qu'il consacre au « rôle du lecteur », préconisant de distinguer les idées chères à l'auteur de celles effectivement exprimées dans son œuvre : « par "coopération textuelle", on ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé. »⁵⁸⁶ Les discours didactiques dont Vigny accompagne ses fictions convainquent essentiellement de cette nécessité de ne pas réduire la richesse d'une œuvre aux lectures qu'en propose l'auteur.

*

Consacrer une étude spécifique à l'ambiguïté que l'on rencontre constamment dans les ouvrages de Vigny permet bien des clarifications utiles. Cela confirme en premier lieu

⁵⁸⁰ M. P. Morillot, « Alfred de Vigny », *op. cit.*, p. 338.

⁵⁸¹ G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁸² V. Jouve, V. Jouve, « Quelle exemplarité pour la fiction ? », in E. Bouju, A. Gefen, G. Hautcœur et M. Macé (dir.), *Littérature & exemplarité*, *op. cit.*, p. 247.

⁵⁸³ J.-P. Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique*, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁸⁴ H. Mitterand, « Le Discours préfaciel », *op. cit.*, p. 10.

⁵⁸⁵ N. Frye, *Anatomie de la critique*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸⁶ U. Eco, *Lector in fibula*, *op. cit.*, p. 78. Alexandre Gefen distingue « exemplarité » et « exemplification » selon un principe similaire : « si l'exemplarité relève d'un mouvement inductif par lequel le lecteur ou l'auditeur formule ou conçoit une loi ou un modèle général, l'exemplification, c'est le travail rhétorique auctorial de fabrication de preuves correspondantes aux lois posées par l'œuvre, travail antérieur [...]. Le découplage des deux notions est essentiel car l'exemplarité des productions littéraires n'est pas nécessairement la résultante d'une programmation préalable » (« L'Adieu aux exemples [...], in E. Bouju, A. Gefen, G. Hautcœur et M. Macé (dir.), *Littérature & exemplarité*, *op. cit.*, p. 254.)

l'ampleur du phénomène : au-delà de l'emploi de procédés d'écriture divergents ou de la conjonction de sens multiples mais compatibles entre eux et s'enrichissant mutuellement, de profondes dissonances mettent souvent en cause, au sein d'un même livre, les idées qu'entend pourtant y défendre l'auteur. De ce fait, quoiqu'ils en présentent certaines caractéristiques, on ne peut pas assimiler les écrits de Vigny à des œuvres à thèse ; il convient même d'en relire la plupart sans y rechercher à tout prix l'argumentation prétendument développée par l'écrivain, pour en apprécier la passionnante richesse.

Cette ambiguïté rendant la lecture incertaine tient souvent à l'inflexion ou à la confrontation des voix que fait entendre, en particulier, le poète. Dans des œuvres laissant davantage de place au développement des caractères, il est frappant que des protagonistes présentés comme des modèles ou des repoussoirs tiennent des propos contradictoires ou prêtent, par leur comportement, à des interprétations divergentes, comme le montre parfois le regard des autres personnages. L'organisation volontiers manichéenne du personnel dramatique et romanesque de Vigny s'en trouve alors ébranlée, de façon d'autant plus troublante que l'ambiguïté n'est pas forcément soulignée comme telle ou que le narrateur des romans, loin d'en garantir l'univocité, contribue à ces brouillages. De ce fait, on se pose parfois la question – tout en la sachant vaine – de la maîtrise de sa création par l'auteur. On soupçonne notamment la maladresse quand le soulignement d'une thèse conduit, par son excès, à sa mise en cause. C'est le cas dans *Chatterton*, où faire du malheur du poète une fatalité universelle nuit à la portée sociale du drame. De même, dans « Wanda », assimiler le tsar cruel à une figure divine fait douter du dénouement providentiel proposé *in extremis*. Mais d'autres fois, diverses épaisseurs de signification se superposent avec brio, comme dans *Servitude et grandeur militaires* ou *Stello*, dont la clôture affichée permet d'exprimer une volonté de repli dans la sphère poétique tout en rendant cette dernière singulièrement désirable. Quant à l'abandon de *Daphné*, dès lors qu'on s'avise que les leçons de Libanius ne sont pas nécessairement celles de l'œuvre, profondément partagée entre critique et défense du christianisme, on est tenté de le considérer comme une consécration du doute davantage que comme un échec.

De façon similaire, l'ambiguïté des ouvrages de Vigny apparaît souvent comme le reflet cohérent de sa pensée hésitante, oscillant sans cesse entre convictions de tous ordres et doute, refus du systématisme et du dogmatisme. On ne s'étonne donc guère qu'en même temps qu'il exprime certaines valeurs, vraisemblablement convaincu de leur nécessité, l'écrivain en laisse aussi sentir la fragilité, trahissant la réticence que lui inspirent les engagements politiques, la vanité de toute idéologie, la crainte d'un monde dépourvu de sens. Certaines œuvres – comme *Cinq-Mars* ou *Stello* – font ainsi l'effet d'expérimentations à travers lesquelles l'écrivain cèderait à l'idéalisme et s'essaierait à la prédication sans en cacher les excès, comme dans un théâtre d'idées intimes. Le didactisme de ces romans n'est donc pas naïf, conformément aux doutes qu'inspire à l'auteur l'idée d'enseignement. Il est d'ailleurs vraisemblable que c'est parce qu'il est convaincu de l'inutilité d'une instruction abstraite adressée à un lecteur passif que Vigny fait le choix d'une littérature philosophique, donnant à penser sans prêcher, ce qui implique de ne pas verrouiller les interprétations. Mais l'écrivain s'inquiète aussi que ses ouvrages fassent l'objet de détournements insupportables ou exercent une influence pernicieuse sur les masses incultes qui peuvent les lire, même s'ils ne s'adressent pas à elles

en priorité. Les écrits intimes de l'auteur révèlent que c'est là une angoisse aiguë, qui influence son écriture de manière décisive. Elle peut en effet expliquer que Vigny déploie dans une même œuvre une multitude de procédés, comptant sur la raison du public tout en cherchant à saisir son émotion, et plus largement, qu'il oscille en permanence entre l'expression d'idées contraires, entre une démarche didactique ou sceptique, jusqu'à ce que cet équilibre se rompe dans *Daphné*, au profit du doute.

Il est également crucial de constater – tout en prenant garde à ne pas tomber dans un systématisme caricatural – que ces deux versants ont leurs lieux privilégiés : l'expression idéologique se réfugie volontiers dans le discours paratextuel auctorial ou, comme le genre du roman le permet, dans les interventions du narrateur ou les chapitres discursifs encadrant des nouvelles enchâssées ; en revanche, la fiction, qu'elle soit représentée ou racontée, est davantage le domaine de la complexité, difficilement réductible à une leçon univoque. Elle est du reste plus propre à frapper et à persuader qu'un discours théorique, surtout quand celui-ci se greffe sur un ouvrage *a posteriori* ; c'est le cas – frappant – de l'avant-propos de *La Maréchale d'Ancre* : on observe alors des déformations inhérentes à tout point de vue global et rétrospectif, en particulier l'oubli de certains détails ou l'influence du nouveau contexte d'écriture, quand l'auteur ne cherche pas à mettre en lumière des éléments quasi absents de l'œuvre originelle.

Ainsi, paradoxalement, les discours cherchant à assurer le succès des thèses jugées essentielles par Vigny, de même que certains procédés argumentatifs trop appuyés, se trouvent en décalage avec les subtilités qui caractérisent par ailleurs ses œuvres de fiction et ne créent guère, finalement, qu'un surcroît de doute. La tension entre didactisme et scepticisme ne se résout donc pas chez Vigny de la même façon que chez Lamartine, qui exploite bien souvent le discours de l'incrédulité pour mieux le supplanter par celui de la foi, qu'il éprouve, d'après Paul Bénichou, comme « un ressaisissement par lequel est déjouée la tentation du désespoir et de la révolte. »⁵⁸⁷ Dans « L'homme », dédié à Byron, l'auteur des *Méditations poétiques* entreprend par exemple l'éloge du poète anglais mais demande vite :

Que peut contre le sort la raison mutinée ?⁵⁸⁸

Il fait ensuite entendre la pensée de son sulfureux dédicataire auquel il semble s'identifier en partie mais c'est pour vite présenter la révolte comme un dépit :

J'ai blasphémé ce Dieu, ne pouvant le connaître⁵⁸⁹.

Le poème se renverse alors jusqu'à louer Dieu de façon inconditionnelle, pour recommander finalement à Byron :

Roi des chants immortels, reconnais-toi toi-même !
Laisse aux fils de la nuit le doute et le blasphème ;
Dédaigne un faux encens qu'on t'offre de si bas,
La gloire ne peut être où la vertu n'est pas.⁵⁹⁰

Si Vigny fait également entendre des voix divergentes dans ses œuvres, il ne les orchestre pas

⁵⁸⁷ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, op.cit., p. 1038.

⁵⁸⁸ A. de Lamartine, « L'Homme », v. 32, *Méditations poétiques*, *Œuvres poétiques complètes*, op.cit., p. 5.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, v. 140, p. 8.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, v. 269-272, p. 11.

aussi clairement, en vue d'un dépassement dialectique. Sa démarche n'est pas davantage celle de Victor Hugo qui, par son usage bien connu de l'antithèse ou en dotant les trois protagonistes de *Quatrevingt-Treize* d'une « double identité » propre à traduire une « essentielle dualité »⁵⁹¹, fait presque de la complexité une démonstration étonnamment évidente ; Jean-Marie Gleize le présente comme un poète de « l'affirmation de l'incertitude »⁵⁹². Chez Vigny, le doute s'impose, plus naturellement, de façon bien moins assurée, contre les discours trop péremptoires de l'auteur ; c'est au lecteur de ses œuvres complexes et véritablement tiraillées entre des exigences contradictoires qu'il revient d'en tirer la leçon circonspecte.

⁵⁹¹ G. Gengembre, article « *Quatrevingt-Treize* », in J.-P. de Beaumarchais et D. Couty (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, *op.cit.*

⁵⁹² J.-M. Gleize, *La Poésie. Textes critiques. XVI^e-XX^e siècle*, *op.cit.*, p. 281.

3^{ÈME} PARTIE :

APPRENTISSAGE DU DOUTE

La pensée et l'écriture de Vigny présentent tellement de nuances, sans systématiquement les orchestrer de façon à en résoudre les tensions, que c'est finalement à un apprentissage du doute qu'elles semblent conduire le plus sûrement. Rappelons avec Ruth Amossy que

l'argumentation ne participe pas seulement des textes qui tentent de faire accepter une thèse bien définie, mais aussi de ceux qui font partager un point de vue sur le réel, renforcent des valeurs, orientent la réflexion.¹

Au contact des œuvres de Vigny, on s'exerce ainsi à une pensée prudente et à une lecture distanciée.

Ce concept a été forgé dans le sillage des études menées par l'école de Constance sur la réception des œuvres littéraires. Jean-Louis Dufays en retrace la théorisation dans *Stéréotype et lecture*. Il cite notamment Karlheinz Stierle, distinguant, en 1979,

la lecture « quasi-pragmatique » qui confond les référents textuels avec ceux du monde réel et la lecture « pseudo-référentielle » qui prend en compte le caractère conventionnel et fictionnel du référent littéraire.²

En 1982, dans la sociologie de la lecture de Jacques Leenhardt, « un partage analogue est établi entre la lecture "identificatoire-émotionnelle" et la lecture "phénoménale" »³. Jean-Louis Dufays mentionne encore Russell A. Hunt et Douglas Vipond, qui opposent, en 1984, « les lectures orientées vers l'histoire [...] et vers l'information [...] à la lecture qui vise à déceler les intentions cachées de l'auteur »⁴. Ajoutons que dans cette lignée, Vincent Jouve,

s'appuyant sur les travaux de M. Picard, voit dans chaque lecteur, trois instances :
- le lectant (qui s'investit de manière intellectuelle) se subdivise en lectant jouant (qui se passionne pour les jeux narratifs) et lectant interprétant (celui qui s'intéresse au sens global).
- le lisant (partie du lecteur piégé par l'illusion romanesque)
- le lu (le rapport pulsionnel à l'œuvre).⁵

Précisant les différents modes de réception ainsi discernables, Jean-Louis Dufays parle, à la suite de Bertolt Brecht, de « participation » à propos d'une

lecture qui cherche avant tout à saisir ce qui dans le texte est *représentable*. Appliqué à un récit, ce mode de lecture se focalise sur le « suspense » de l'intrigue, sur le caractère « humain » des personnages et les actions concrètes qu'ils effectuent.⁶

Un tel tableau évoque la description condescendante du lecteur de roman par Paul Valéry :

Il est absorbé par ce qu'il dévore ; il ne peut se retenir car je ne sais quel démon le presse d'avancer. Il veut la suite et la fin, il est en proie à une sorte d'aliénation : il prend parti, il triomphe, il s'attriste⁷.

Dominique Combe propose à juste titre de rapprocher cette conception de celles développées

¹ R. Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, op.cit., p. 36.

² Karlheinz Stierle, « Réception et fiction », *Poétique* n° 39, septembre 1979, p. 299-320 ; résumé par Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 122.

³ Jacques Leenhardt, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture* [1982], Paris, L'Harmattan, 1999 ; résumé par J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, op.cit., p. 122.

⁴ Russell A. Hunt & Douglas Vipond, « Point-driven understanding : pragmatic and cognitive dimensions of literary reading », *Poetics*, juin 1984, p. 261-277 ; résumé par J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, op.cit., p. 122.

⁵ Résumé de L. Lepaludier, *Métatextualité et métafiction*, op.cit., p. 25.

⁶ J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, op.cit., p. 180.

⁷ P. Valéry, *Variété* [1924-1944], « Propos sur la poésie », *Œuvres*, t. I, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1374.

par Sartre sur le roman et la poésie, dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et *L'Imaginaire* : le roman et la fiction viseraient un monde au-delà des signes tandis que, dans la poésie, les mots gagneraient en densité, n'étant plus de simples signes⁸. L'association d'un genre à un mode de lecture plus ou moins naïf semble toutefois difficile ; la réception d'une œuvre dépend plus étroitement des dispositions de son lecteur et de la stratégie précise qu'elle déploie. Susan Suleiman peut ainsi écrire : « la fiction théorique de la lecture naïve est bien celle qui fonde le roman à thèse, définissant son fonctionnement "idéal". »⁹

À l'inverse, Jean-Louis Dufays explique que « mettre le texte à distance, c'est adopter une attitude critique à l'égard des stéréotypes qui le sillonnent. »¹⁰ Vincent Jouve caractérise plus largement la « lecture distanciée » comme celle « qui s'intéresse d'abord au sens », plutôt que de privilégier le référent ; les procédés qui la favorisent sont nombreux : soulignements de l'essence linguistique de l'œuvre, des règles et des artifices qui la régissent, de l'imagination et des inspirations qui l'ont fait naître¹¹...

D'après Sarah Mombert, *Cinq-Mars* suscite une « lecture identificatoire plus que critique » car l'auteur y « modernise les hommes du passé » et fait du favori de Louis XIII un héros romantique¹². Au-delà de ce fait précis, dans la plupart des œuvres de Vigny, « le lecteur est spontanément conduit à déplacer son attention du texte vers le monde du texte »¹³, par la dramatisation d'une intrigue linéaire et la sollicitation des émotions.

Vigny ne ménage cependant pas toujours à ses lecteurs un plaisir facile. En témoigne la bouderie de Stello avant même que le Docteur noir ait commencé à lui narrer l'« Histoire d'une puce enragée » :

– Hélas ! dit Stello, je sais trop que vous prenez lestement votre parti sur l'ennui que vous donnez aux autres. »
Et il se tourna le visage contre le mur.¹⁴

Le reproche et le geste de rupture adressés au conteur indiquent assez clairement le peu de complaisance de ce dernier. À son image, Vigny dédaigne de flatter le goût de ses contemporains pour l'héroïsme militaire, le spectaculaire sensationnel, le lyrisme effréné ou encore la virtuosité poétique. Il multiplie au contraire les incitations à une réception critique. On se souvient en particulier comment les annonces du dénouement de ses drames créent un véritable effet de distanciation, de même que le refus de l'exacerbation des sentiments. Certains romans encouragent du reste l'activité herméneutique du lecteur de façon à peine voilée, attirant du coup l'attention sur le texte en tant que tel, comme système de signes à interpréter. D'autres passages revêtent même une dimension réflexive pour mettre en cause des procédés chers à l'auteur, dont la poétique – comme la pensée – est ainsi traversée de

⁸ Voir D. Combe, *Poésie et récit*, *op.cit.*, p. 84, résumant J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (*op.cit.*) et *L'Imaginaire* (Paris, Gallimard, 1940).

⁹ S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, *op.cit.*, p. 282.

¹⁰ J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, *op.cit.*, p. 186.

¹¹ V. Jouve, *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p. 155-156.

¹² Sarah Mombert, « Le public, le romanesque et l'histoire. Vigny et Mérimée explorateurs du roman historique », in Daniel Couégnas & Dominique Peyrache-Leborgne (dir.), *Le roman historique. Récit et histoire*, Nantes, Pleins Feux, 2000, p. 124.

¹³ V. Jouve, *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p. 145.

¹⁴ *Stello*, chapitre III, p. 503.

tensions qui interrogent. C'est également le cas de l'ambiguïté des fictions de Vigny et de leur « dimension supra-humaine »¹⁵, qui sollicitent l'interprétation de façon tout aussi ouverte.

Nous voudrions maintenant montrer qu'au-delà de ces incitations à une réception distanciée, l'œuvre de Vigny cultive le doute jusqu'à en faire sa leçon la plus profonde ; leçon de lecture mais aussi de vie. De façon radicale, elle met effectivement en cause une série de prismes trompeurs : les apparences, les points de vue, l'écriture et le langage, qui voilent, en même temps qu'ils nous permettent de les appréhender, des réalités et des idées éminemment fragiles.

¹⁵ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire. op.cit.*, p. 438.

CHAPITRE 9.

PIÈGES DES APPARENCES

Que le doute l'emporte, chez Vigny, sur les thèses qu'il entend défendre : telle est l'hypothèse d'Annie Picherot, avançant dans sa notice sur *Cinq-Mars*, à la suite de Georg Lukács, qu'en reconnaissant l'inadéquation des faits à sa lecture de l'histoire, le romancier en viendrait à dire que « le monde extérieur est fondamentalement inconnaissable »¹. Ce constat expliquerait l'« incertitude fondamentale du récit », marquée selon Jean Roudaut par « une véritable prolifération des signes d'erreur. »² Le doute n'est pourtant pas forcément ennemi du didactisme ; il peut inciter à défendre les valeurs fondamentales qu'il ne parvient pas à ébranler. Toutefois, quand il ne rend pas vain l'effort argumentatif, il l'infléchit assurément, jusqu'à délivrer une leçon de scepticisme. La méfiance de Vigny l'amène ainsi, quand il met en scène le monde du pouvoir, à « démonter les mécanismes de l'apparence », selon l'expression qu'applique Pierre Barbéris au romantisme d'après 1830³. L'ambition de l'écrivain n'est cependant guère de « décrire la société [et de] et rendre compte des raisons de son mouvement »⁴ à la manière d'un contemporain comme Balzac, mais, sans se limiter à une perspective politique, la critique des apparences est omniprésente dans son œuvre.

¹ G. Lukács, *Le roman historique*, *op.cit.*, p. 82 ; voir *Cinq-Mars*, éd. A. Picherot (1970), *op.cit.*, « notice », p. 469.

² *Ibid.*, préface de J. Roudaut, p. 14.

³ Voir P. Barbéris, « Mal du siècle ou d'un romantisme de droite à un romantisme de gauche », in École Normale Supérieure de Saint-Cloud (dir.), *Romantisme et politique*, *op.cit.*, p. 177.

⁴ *Ibid.*

C'est pourquoi un essai de conceptualisation s'impose. Louis-Marie Morfaux définit l'apparence, de façon assez simple, comme « Ce qui est donné des choses au sujet dans la représentation », s'opposant à la chose en soi. Il rappelle aussi le sens courant du terme, celui d'« Aspect trompeur des choses », opposé à la réalité⁵. La notion dépend toutefois étroitement de la théorie qui l'envisage. Considérer l'apparence comme trompeuse et l'opposer à un être véritable, c'est en fait s'inscrire dans la métaphysique ontologique de Platon, ensuite adoptée par le christianisme. On se souvient bien sûr de la célèbre allégorie de la caverne, qui refuse aux choses sensibles du monde terrestre la qualité de réalités véritables pour n'en faire que les apparences, les ombres des choses intelligibles, des idées, qui elles seules seraient vraies⁶. À l'époque de la Renaissance italienne, Marsile Ficin oriente le commentaire de Platon vers une théologie : l'âme aurait joui auprès de Dieu de la contemplation de la vérité et de la connaissance des essences ; une fois incarnée, elle n'accéderait plus directement à la réalité, à cause de la matière ; il ne lui resterait plus, pour s'élever, qu'à rechercher la connaissance et l'amour de Dieu⁷. Ainsi, pour Marcel Conche,

Si l'on dit : il est impossible de connaître les choses comme elles sont en elles-mêmes, nous n'en saisissons jamais que le phénomène, il convient donc de suspendre son jugement au sujet de leur véritable nature, de leur essence, il faut se borner à dire de quelle façon elles nous apparaissent, etc., on conserve toutes les catégories du dogmatisme : essence, phénomène, réalité, etc., on ne propose aucune vue d'ensemble nouvelle qui puisse libérer la conscience commune de l'oppression où elle est en face de la réalité impénétrable, bien plutôt on la jette du côté de la religion⁸.

Ce n'est pourtant pas trahir l'œuvre de Vigny que de lui prêter des résonances platoniciennes : rappelons que l'écrivain conçoit volontiers le monde terrestre comme une prison et l'incarnation comme une entrave⁹. Ce n'est du reste pas seulement le monde du pouvoir qu'il dénonce comme forgeant une multitude d'apparences trompeuses mais, plus profondément, la nature des hommes, à tel point que l'existence de la plupart d'entre eux peut sembler n'être qu'une vaste duperie. Ce faisant, néanmoins, il met davantage en évidence d'innombrables manipulations qu'une illusion constitutive de la vie humaine. Il n'en tire pas non plus argument en faveur de quelconques vérités supérieures. De façon cohérente, il ne délivre pas même une leçon sceptique sur le règne des apparences. Aux discours philosophiques, dans ce domaine, il préfère la mise en scène marquante de situations éloquentes et la récurrence de motifs rappelant l'incertitude baroque. C'est pourquoi nous étudierons ici la variété des faux-semblants rencontrés dans les œuvres de Vigny, avant d'analyser comment une écriture de la confusion les met en lumière.

⁵ L.-M. Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, *op.cit.*, article « Apparence ».

⁶ Voir Platon, *La République*, *op.cit.*, livre VII, p. 275.

⁷ Voir Marsile Ficin, *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes* [XV^e s], trad. & éd. Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, « Les classiques de l'humanisme », 2007.

⁸ Marcel Conche, *Orientation philosophique. Essai de déconstruction* [1974], Paris, Les Belles lettres, « encre marine », 2011, p. 306.

⁹ Voir chapitre 1, p. 81 *sqq.*

I/ LEURRES DU MONDE ET DES HOMMES

Il n'est guère étonnant que les nombreuses œuvres de Vigny à sujet politique démontent les arcanes du pouvoir. Mais l'écrivain étend la mise en scène d'apparences trompeuses au-delà de cette sphère, suggérant une opacité plus radicale des êtres et du monde.

A) L'UNIVERS DE LA COUR

Le chapitre XXXIX de *Stello* place clairement le pouvoir politique sous le signe du « mensonge social », de la « crainte de la vérité », de la « fiction »¹⁰... C'est toutefois l'univers de la cour qui est, chez Vigny, le lieu privilégié de l'ostentation, des dehors trompeurs et de la dissimulation, dont le modèle s'impose à l'ensemble de la société.

1. LE DOMAINE DE L'OSTENTATION

Il n'est pas innocent que le docteur Tronchin rapporte, dans la troisième scène de *Quitte pour la peur*, que « la reine va jouer la comédie à Trianon »¹¹ : il avertit ainsi sa patiente – et le spectateur avec elle – que dans la haute société règnent des apparences volontiers trompeuses. La duchesse confirme que les individus ne font guère que s'y afficher quand, contemplant le portrait de son amant, elle se remémore : « il avait cet habit-là quand la reine lui a parlé si longtemps, et, pendant tout ce temps-là, il me regardait de peur que je ne fusse jalouse. Tout le monde l'a remarqué. »¹² C'est d'une scène essentiellement visuelle que se souvient la jeune femme, en rêvant au vêtement du chevalier : craignant que sa maîtresse ne vît d'un mauvais œil sa conversation prolongée avec la reine, le courtisan la rassura d'un regard appuyé, dont elle semble encore tirer orgueil comme d'une preuve publique d'amour, audacieuse mais acceptée par une société du paraître.

Semblables futilités dominent d'abord le chapitre XVII de *Cinq-Mars*, où la conjuration se discute à l'occasion de la toilette de la reine. Le narrateur n'y décrit guère que la surface des choses, suggérant qu'elle n'est pas immédiatement pénétrable. Il s'en tient aux impressions de la vue pour présager le témoignage d'autres sens : « Sa longue chevelure avait

¹⁰ *Stello*, chapitre XXXIX, p. 655, 656.

¹¹ *Quitte pour la peur*, scène 3, p. 728.

¹² *Ibid.*, scène 9, p. 735.

des reflets d'une beauté singulière, qui annonçaient qu'elle devait avoir au toucher la finesse et la douceur de la soie. »¹³ Le modalisateur *devaient* indique bien que la description en reste à des conjectures. De même, le contenu des conversations n'est pas donné mais seulement supposé :

Dans l'embrasure d'une croisée, Monsieur, le chapeau sous le bras, causait à voix basse avec un homme d'une taille élevée, assez gros, rouge de visage et l'œil fixe et hardi : c'était le duc de Bouillon. Un officier, d'environ vingt-cinq ans, d'une tournure svelte et d'une figure agréable, venait de remettre plusieurs papiers au prince ; le duc de Bouillon paraissait les lui expliquer.¹⁴

À la manière d'un simple témoin, le narrateur ne livre pas la teneur de propos tenus « à voix basse » ; il se contente de la deviner à la lumière de ce que laissent voir les personnages.

Plusieurs détails, dans le portrait de la reine, invitent toutefois à se méfier des artifices de la scène. En effet, l'impression de découvrir Anne d'Autriche dans la vérité de l'intimité, avant qu'elle ne soit prête, dûment parée, à paraître devant l'ensemble de la cour, n'est qu'un leurre puisque sa toilette se fait tout en n'étant déjà plus nécessaire :

doña Stephania et Mme de Motteville donnaient de chaque côté quelques coups de peigne fort légers, comme pour achever la coiffure de la reine, qui était cependant en fort bon état, et déjà entremêlée de perles tressées avec ses cheveux blonds¹⁵.

De même, la simplicité qu'affiche la souveraine peut sembler calculée : « Le jour tombait sans voile sur son front ; il ne devait point redouter cet éclat, et en jetait un presque égal par sa surprenante blancheur, qu'elle se plaisait à faire briller ainsi »¹⁶. Le renversement qu'opère le verbe *se plaire*, suivi de la tournure factitive, après l'infinitif *redouter*, marque une maîtrise totale de la situation, qui n'offre les dehors du naturel que pour assurer un charme plus puissant. C'est ce que peut dénoncer la prudente conclusion du narrateur : « Tel était l'aspect de la reine en ce moment. »¹⁷ Le constat reste superficiel ; le complément de temps suggère même le caractère éphémère et fragile des apparentes décrites, d'autant plus susceptibles de changer qu'elles sont factices.

De Thou espère cependant profiter de cette entrevue avec l'entourage de la reine pour découvrir quelle est la jeune femme qui gouverne le cœur de Cinq-Mars. Dans ce monde de faux-semblants, il lui faut néanmoins dissimuler ses intentions pour espérer parvenir à ses fins : il

aborda la princesse de Guéménée et lui parla à demi-voix avec une intimité affectueuse, mais pendant cet aparté, attentif à surveiller tout ce qui touchait son ami [...] il examina la princesse Marie avec cette attention scrupuleuse, cet œil scrutateur d'une mère sur la jeune personne qu'elle choisirait pour compagne de son fils¹⁸.

Le désir de clairvoyance du jeune homme est tel qu'il justifie une analogie compliquant son identité de façon relativement inattendue, signe possible d'une difficulté fondamentale à cerner les êtres. Du reste, l'effort de lucidité du personnage lui dévoile le caractère narcissique

¹³ *Cinq-Mars*, chapitre XVII, p. 191.

¹⁴ *Ibid.*, p. 192.

¹⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 192.

de Marie, fort préoccupée de son apparence :

Il vit avec mécontentement que sa parure, extrêmement brillante, semblait lui donner plus de vanité que cela n'eût dû être pour elle et dans un tel moment. Elle [...] regardait souvent Cinq-Mars, mais c'était plutôt le regard de la coquetterie que celui de l'amour, et souvent ses yeux étaient attirés vers les glaces de la toilette, où elle veillait à la symétrie de sa beauté. Ces observations du conseiller commencèrent à lui persuader qu'il s'était trompé en faisant tomber ses soupçons sur elle, et surtout quand il vit qu'elle semblait éprouver quelque plaisir à s'asseoir près de la Reine, tandis que les duchesses étaient debout derrière elle, et qu'elle les regardait souvent avec hauteur.

Le jeu des regards désigne la cour comme un univers où l'on s'épie et où l'on s'expose. De Thou n'est toutefois pas tant frappé par la beauté et la supériorité qu'affiche la princesse que par l'orgueil que trahissent ses coups d'œil aux miroirs et à ses compagnes. Mais paradoxalement, loin de l'éclairer, ces observations pénétrantes égarent le personnage. C'est ce qu'indique le verbe *persuader* qui, à la manière d'un modalisateur, met en doute la conclusion du jeune homme, balayant un pressentiment pertinent en croyant corriger une erreur. Plus que le jugement du conseiller, c'est néanmoins celui de son ami que met en cause ce fourvoiement : Marie semble trop sensible aux honneurs pour répondre à l'amour inconsidéré de Cinq-Mars, ce que ne démentira pas la suite des événements. L'épisode montre ainsi que l'attention portée aux apparences doit se doubler d'une capacité à les interpréter.

Ce ne sont toutefois pas l'amour et la coquetterie qui s'affichent principalement à la cour mais plus généralement de complexes rapports de force. Le chapitre VIII de *Cinq-Mars* l'illustre à merveille¹⁹. L'attitude des courtisans y apparaît d'emblée comme un pur affichage, régi par le calcul et soumis aux aléas politiques : ils « se saluaient et se présentaient la main, ou se regardaient avec hauteur, selon leurs intérêts ou les seigneurs auxquels ils appartenaient. »²⁰ La situation des personnages est d'autant plus délicate que la destitution de Richelieu semble imminente. Le roi se plaît en tout cas à en donner l'impression en « s'essaya[n]t [...] à braver son ministre »²¹. Mais c'est sans compter que ce dernier s'y entend mieux que quiconque en matière de comédie. Une première feinte lui permet de jauger le roi et son entourage afin de mieux les manipuler par la suite : il « s'avança vers le roi lentement, et s'arrêtant à chaque pas, comme éprouvant des souffrances qui l'y forçaient, mais en effet pour observer les physionomies qu'il avait en face »²². À la seule exception de Fabert²³, plus personne n'ose alors saluer franchement le ministre. Prudent, son successeur ne s'en tient pas à la simple hypocrisie mais cultive l'ambivalence :

Mazarin [...] lui fit cinq ou six révérences fort basses en tournant le dos au groupe du roi, de sorte que l'on pouvait les prendre de là pour ces saluts froids et précipités que l'on fait à quelqu'un dont on veut se défaire, et du côté du duc pour des marques de respect, mais d'une discrète et silencieuse douleur.²⁴

Non moins habile, le numéro que donne ensuite Richelieu ne comporte en revanche pas un tel

¹⁹ Voir déjà nos chapitres 1, p. 45 et 4, p. 221.

²⁰ *Cinq-Mars*, chapitre VIII, p. 94.

²¹ *Ibid.*, p. 98.

²² *Ibid.*, p. 99.

²³ *Ibid.*, p. 100.

²⁴ *Ibid.*

avilissement. Le cardinal fait certes mine, pour désamorcer la menace d'un renvoi, de vouloir se « retirer à Cîteaux », mais sa fausse humilité s'accompagne d'une pique orgueilleuse, quand il rappelle : « Il y a dix-huit ans, sire, que vous m'avez remis entre les mains un royaume faible et divisé ; je vous le rends uni et puissant. »²⁵ Le ministre apparaît ensuite comme un scénariste hors pair, contrôlant les émotions de l'auditoire en ménageant des effets d'attente et de surprise. Après la permission de « finir [s]es jours dans la prière et la méditation », il demande en effet au roi celle de lui offrir le somptueux Palais-Cardinal²⁶, l'écrasant d'une prodigalité dont il semble toutefois difficile de se plaindre. Il ne manifeste pas moins d'audace en instrumentalisant la vérité pour justifier de rappeler la reine mère, dont il connaît encore seul le décès : « à présent que je jouis déjà des lumières de la solitude, je vois que j'ai eu tort »²⁷. Cet aveu de culpabilité pourrait conduire à blâmer les immenses fautes du ministre mais c'est l'image du repentir que retient le roi, qui croit pouvoir prononcer de sages paroles sur l'erreur au moment où il en est pourtant entièrement victime : « Nous nous trompons souvent, messieurs, et surtout pour connaître un aussi grand politique que celui-ci »²⁸, déclare-t-il à la cour pour mettre fin à l'attente d'une disgrâce. L'illusion est alors totale, nullement soupçonnée. La victoire de Richelieu, qui maintient une double autorité à la tête de l'état, amène de plus certains courtisans à reproduire la stratégie du double-sens dont Mazarin a donné l'exemple :

Deux flots d'adulateurs fondirent, l'un sur le roi, l'autre sur le ministre : le premier groupe, non moins adroit que le second, quoique moins direct, n'adressait au prince que les remerciements que pouvait entendre le ministre, et brûlait aux pieds de l'un l'encens qu'il destinait à l'autre.²⁹

Les apparences flatteuses semblent ainsi pulluler, sous l'effet d'incessants jeux de pouvoir.

Ce genre d'exhibition d'une hiérarchie largement fallacieuse n'est du reste pas rare dans le roman. Lors du siège de Perpignan, que Richelieu organise de façon à « assouvir le premier emportement du chagrin royal », le narrateur rapporte ainsi :

Il fut remarquable que le roi employait, en consultant, les paroles du commandement, conciliant ainsi sa faiblesse et son pouvoir, son irrésolution et sa fierté, son impéritie et ses prétentions, tandis que son ministre lui dictait ses lois avec le ton de la plus profonde obéissance.³⁰

L'expression parallèle du paradoxe des deux attitudes et l'énumération sur un rythme ternaire des sentiments contradictoires de Louis XIII ne sont pas dénuées de lourdeur mais le didactisme de l'écriture se justifie par ce qu'il met en évidence : le contraste complet des paroles prononcées et de leur signification véritable, qui exige une interprétation renversant entièrement les apparences.

L'ostentation insidieuse qui se déploie à la cour est également mise en scène dans *La Maréchale d'Ancre*. L'arrivée de l'héroïne, au début de la deuxième scène, fait voir que certains costumes servent à marquer l'appartenance à un camp : « Deux pages portent la

²⁵ *Ibid.*, p. 101.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 102.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, chapitre X, p. 115, 116-117.

queue de sa robe ; ils ont l'aiguillette jaune, rouge et noire, l'habit jaune, rouge et noir, livrée de Concini. »³¹ De même, à la scène 8 de l'acte I, les partisans de Luynes sont « remarquables par leurs plumes blanches »³². Les personnages dont l'adhésion à un parti n'est pas si claire se contentent de s'afficher opportunément avec les figures en vue. Ainsi, à la fin du premier acte, après la victoire de Léonora sur le prince de Condé, « *Plusieurs des courtisans viennent saluer Borgia, voyant que la maréchale lui a parlé.* »³³ C'est une allégeance fragile qui se manifeste ainsi ; Thémines le montre bien quand il flatte le prince de Condé, à la scène 6 de l'acte I. En réponse au prince commentant l'afflux de personnages dans la galerie du Louvre puis s'en inquiétant, il déclare successivement : « Ce n'est jamais assez pour Monseigneur », « Ce n'est jamais assez contre Monseigneur », tout en saluant de façon appuyée, toujours « *plus bas* »³⁴. Le retournement éhonté des répliques du gentilhomme et son jeu de scène quasi caricatural atténuent paradoxalement son hypocrisie, comme s'il n'avait pas à se cacher de tenir un rôle de pure convention, qui ne dupe personne dans une cour dominée par le calcul. L'ostentation s'avoue ainsi partiellement mensongère, et tellement répandue qu'elle peut laisser voir ses ressorts.

2. DES ÉCRANS TROMPEURS

Le propre de la cour ne réside donc pas seulement dans l'affichage des positions et des intérêts ; le caractère trompeur de telles exhibitions dénonce aussi une pratique du travestissement, qui n'est souvent qu'un moyen de dissimulation. Ainsi, dans *Cinq-Mars*, le siège de Perpignan est clairement une diversion, orchestrée pour donner au roi l'illusion de sa force et lui faire oublier la domination de Richelieu, pourtant plus effective que jamais. Le cardinal a en effet disposé les troupes françaises de façon à ce qu'elles ne permettent aucune avancée avant l'engagement du roi, mais qu'elles le soutiennent ensuite. Louis XIII perçoit bien, d'abord, « la lenteur des feux » de ses canonniers, mais le silence général imposé par l'assurance du cardinal le conduit à retourner ses doutes contre lui-même, à craindre « d'avoir commis, par [sa] question, quelque erreur grossière dans l'art militaire »³⁵, alors qu'il vient en fait de soulever un problème réel. Dès lors, le monarque tombe dans le piège flatteur ménagé par son ministre : il se croit indispensable à la victoire, que Richelieu amène en réalité par une série de manœuvres subreptices. L'illusion est ainsi à son comble quand Louis proclame avec fierté : « c'est ici que je suis roi de France ! »³⁶ L'aveuglement du personnage suggère plutôt qu'il a perdu tout pouvoir, jusqu'à ne plus s'appartenir. Le narrateur formule ensuite la vérité de la scène en concluant : « Louis XIII prit d'une main avide la victoire que lui faisait son ministre »³⁷. Il montre également comment l'autorité de Richelieu conduit l'ensemble de la

³¹ *La Maréchale d'Ancre*, I, 2, p. 639.

³² *Ibid.*, I, 8, p. 647.

³³ *Ibid.*, I, 9, p. 650.

³⁴ *Ibid.*, I, 6, p. 645.

³⁵ *Cinq-Mars*, chapitre X, p. 117.

³⁶ *Ibid.*, p. 119.

³⁷ *Ibid.*, p. 121.

cour à favoriser l'erreur dans laquelle il a plongé le roi :

L'habile ministre eut soin de ne rien dire et de ne faire aucun geste qui pût donner le soupçon qu'il eût la moindre part aux événements de la journée, et il fut remarquable que de tous ceux qui vinrent rendre compte, il n'y en eut pas un qui ne semblât deviner sa pensée et ne sût éviter de compromettre sa puissance occulte par une obéissance démonstrative ; tout fut rapporté au roi.³⁸

On peut faire l'hypothèse que la complexité de l'enchaînement des tournures négatives, dans cette phrase, reflète celle du jeu des faux-semblants mis en scène par Richelieu.

La guerre est ainsi placée au rang des brillants divertissements qui occultent les turpitudes de la cour pour n'en livrer qu'une image séduisante. Cette fonction d'écran ressort nettement du chapitre XVI, qui montre combien de Thou est ignorant des manœuvres politiques engagées par Cinq-Mars :

la dernière fois qu'il avait vu son ami, il ne parlait que des chevaux et des écuries du roi, de la chasse au faucon et de l'importance du grand veneur dans les affaires de l'État, ce qui ne semblait pas annoncer de vastes projets où le peuple pût entrer.³⁹

Le contraste dénoncé ici, entre dehors futiles de la vie de la cour et intrigues secrètes mais capitales, se retrouve dans le dernier chapitre du roman, intitulé « La Fête » alors qu'y est rapportée la mort des héros. Le narrateur s'en explique dès les premières lignes : « Le jour même du cortège sinistre de Lyon, et durant les scènes que nous venons de voir, une fête magnifique se donnait à Paris, avec tout le luxe et le mauvais goût du temps. »⁴⁰ Avant même la formulation explicite d'un jugement négatif sur l'opulence de l'événement, l'insistance sur sa concomitance avec la défaite cruelle des deux protagonistes suffit à fustiger des réjouissances inconvenantes et spécieuses. Tout, du reste, dans ce chapitre, dénonce la tromperie du cardinal en démentant son triomphe. Capable de « dominer » et de tromper, le ministre ne parvient pas à « plaire »⁴¹ : la pièce qu'il fait jouer, *Mirame*, laisse entièrement froid le public populaire imprudemment toléré pour l'occasion et seulement enthousiasmé par l'arrivée de Corneille. Richelieu prend alors presque la fuite :

Poursuivi par le fantôme importun de l'opinion publique, le sombre ministre ne se crut en sûreté qu'arrivé au fond de son palais, au milieu de sa cour tremblante et flatteuse, dont les adorations lui firent bientôt oublier que quelques hommes avaient osé ne pas l'admirer. Il se fit placer comme un roi au milieu de ses vastes appartements⁴²...

Mais ce que le personnage veut oublier, le narrateur le met en avant, tout en soulignant la servilité de la cour. Revenant ensuite à Marie de Mantoue, il rappelle aussi la cruauté de la passion qui conduit Cinq-Mars à l'échafaud. En effet, la jeune princesse s'évanouit quand le roi évoque sarcastiquement la mort de son amant, que la reine lui confirme de façon fort paradoxale : « Hélas ! oui, mon enfant [...], [...] ma pauvre enfant, vous êtes reine de Pologne. »⁴³ Anne d'Autriche a beau prendre le parti de la fête, elle ne peut dissimuler entièrement le caractère tragique de l'événement qui libère Marie de ses engagements et lui

³⁸ *Ibid.*, p. 122.

³⁹ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 187.

⁴⁰ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 323.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 326.

⁴³ *Ibid.*, p. 331.

permet d'épouser un roi. De même, les « réjouissances »⁴⁴ du peuple, commentées par Corneille et Milton, laissent présager une triste évolution de la monarchie. De plus, elles n'occultent pas la mort des héros, dont la lettre de Montrésor apporte opportunément le récit au sein de ce dernier chapitre. Ce n'est pas seulement l'atmosphère festive voulue par Richelieu que contredit alors ce témoignage, mais aussi l'idée d'un triomphe du ministre sur les deux amis : l'exaltation de ces derniers témoigne d'une intense joie intérieure, assez loin de « l'inquiétude » que peut susciter la déchéance physique de Richelieu, dont le narrateur note qu'il crache du sang, même s'il jette le mouchoir qui en porte la trace⁴⁵. Refermer le roman sur la fête voulue par le cardinal est donc bien une façon de condamner son instrumentalisation des pompes de la cour.

Dans *La Maréchale d'Ancre*, les séductions de la cour se déploient au premier acte, avant de céder la place à des tableaux de plus en plus sombres. Les scènes d'ouverture donnent l'image d'une « galerie du Louvre [où] seigneurs et gentilshommes jouent autour d'une table de trictrac »⁴⁶. Cette activité ludique, si elle peut symboliser la part du hasard dans les manœuvres des personnages, permet d'abord de masquer ces dernières. Thémises le révèle bien quand il préconise, à la scène 4 : « Tenons-nous sur nos gardes, messieurs, sans avoir l'air d'y penser, et remettons-nous au jeu. »⁴⁷ L'occupation des courtisans apparaît clairement comme un écran les autorisant à dissimuler leurs intrigues – politiques ou amoureuses – et à surveiller discrètement leur entourage. Tel est aussi le résultat, dans l'ensemble de l'acte, du foisonnement des protagonistes, qui ne cessent d'affluer, et de la multiplicité de conversations qui en découlent, rendant l'exposition du drame complexe, mais par là-même révélatrice de l'univers mis en scène. À cela s'ajoute que plusieurs personnages dissimulent quel camp ils servent ou même, pour ce qui est de Borgia, son identité. À Fiesque lui demandant qui il est, le Corse se contente en effet d'une réponse biaisée : « Ce que je vous souhaite d'être : un homme. »⁴⁸ L'étranger apparaît du reste comme un espion, ne cessant de tourner autour des différents groupes, de s'en « *approche[r] pour entendre* »⁴⁹ les discussions qui s'y tiennent... et découvrir que « [d]epuis un mois à Paris, [il est] déjà épié par ces rusés jeunes gens »⁵⁰. Déageant se livre lui aussi à une sorte de ballet, allant – au début de la scène 8 – d'un personnage à l'autre pour s'assurer les bonnes grâces de chacun et la possibilité de rallier le clan des vainqueurs le moment venu :

DÉAGEANT, à Luynes, dans un coin de la scène : Si elle fait arrêter le prince de Condé, elle est perdue. Il est trop aimé du peuple de Paris pour que cela ne soulève pas une émeute. (À part.) Cependant son coup peut réussir. Faisons-lui la cour. (Il va saluer bien bas la maréchale et lui dit :) Madame ! voici le jour de la fermeté. Ne faiblissez pas devant les factieux. Vous avez l'oreille de la reine, mais il faut de la vigueur. M. de Luynes est perdu si vous arrêtez Monsieur le Prince.

LA MARÉCHALE, l'observant : Pensez-vous cela, monsieur le conseiller ? Pensez-vous

⁴⁴ *Ibid.*, p. 333.

⁴⁵ *Ibid.*, 331.

⁴⁶ *La Maréchale d'Ancre*, I, p. 631.

⁴⁷ *Ibid.*, I, 4, p. 644.

⁴⁸ *Ibid.*, I, 1, p. 634.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 633.

⁵⁰ *Ibid.*

cela ?

DÉAGEANT : De cœur et d'âme, madame. (*Il salue et, se retirant près de M. de Luynes, il lui dit :*) Vous avez l'oreille du roi, c'est beaucoup. Mais ayez de la fermeté surtout. De la fermeté ! au nom de Dieu, de la fermeté !⁵¹

Outre les allées et venues de l'homme, la similitude contradictoire des paroles qu'il adresse à des ennemis pour les flatter et les encourager à leur perte dénonce une duplicité profonde, également manifestée par la variation du volume sonore de ses répliques, que tout le monde ne doit pas entendre. C'est pourquoi Léonore s'interroge à juste titre sur la sincérité d'un tel manège, qui trahit un mauvais courtisan. Le jeu de scène hypocrite de Déageant n'est cependant pas exceptionnel. Les gentilshommes qui arrêtent le prince de Condé se montrent notamment très obséquieux, « saluant deux fois à chaque pas qu'ils font en avant », ce qui justifie le commentaire de Borgia : « En Corse, c'est le coup de stylet ; ici, le coup de chapeau. »⁵²

Surpris de cette violence feutrée, l'ancien amant de Léonora se laisse, du reste, tromper par la froideur de la maréchale quand, passant près de lui, celle-ci s'avance néanmoins vers les gentilshommes et les interpelle « *très haut* » : « Ah ! messieurs, toujours le jeu ? l'amour du jeu ? »⁵³ La répétition, après l'exclamation initiale, d'interrogations tout aussi sonores et creuses – pour qui a bien compris que les courtisans n'ont nulle passion véritable du jeu – suffirait à révéler que Léonora dissimule ici ses sentiments, seulement exprimés auparavant en aparté : « Il est donc là, près de moi, dans la foule, ce Borgia, à qui j'ai préféré Concini ! C'est le seul homme qui m'ait aimée du fond du cœur, je le crois [...] »⁵⁴. Mais le nouveau venu, comme ses manières brusques pouvaient déjà le laisser attendre, ne comprend pas que la sincérité des cœurs n'a pas sa place à la cour :

Pas un regard ! Elle me voit et ne me reconnaît pas. Légèreté ! Légèreté ! Le pouvoir l'enivre. Elle a tout oublié. Quand saura-t-elle que je suis marié ? Quand croira-t-elle que je suis heureux, pour qu'elle souffre à son tour ?...⁵⁵

Borgia dénigre ici un aveuglement qui n'est pas réel, se laissant prendre au piège des apparences, alors que lui aussi entend les manipuler, en affichant un bonheur dont le verbe *croire* suggère le caractère illusoire, à moins qu'il ne se trompe également lui-même à travers son mariage avec Isabella. De tels effets d'ambiguïté et de profondeur de l'illusion se retrouvent à l'acte III, quand la maréchale essaie à nouveau de faire taire ses sentiments à l'approche de son ancien amant. À la scène 2, elle indique clairement, quoiqu'en aparté, sa volonté de dissimuler ses émotions :

(*À part.*) Ô mon cœur, mon cœur, renferme toutes tes larmes, quand elles devraient te suffoquer ! Soyez assez bonnes pour me donner ce métier et la tapisserie : je veux travailler. (*Elle s'établit à broder.*) Monsieur d'Ancre doit être près d'Amiens aujourd'hui.⁵⁶

Le travail d'aiguille n'est pas la seule façade derrière laquelle se réfugie Léonora ; elle évoque aussi son époux à des fins de diversion, sans savoir que le prétendu voyage de Concini ne

⁵¹ *Ibid.*, I, 8, p. 646.

⁵² *Ibid.*, I, 9, p. 649.

⁵³ *Ibid.*, I, 8, p. 647.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 647-648.

⁵⁶ *Ibid.*, III, 2, p. 669.

recouvre qu'une escapade aventureuse dans Paris. Ici, l'héroïne manipule donc autant les apparences qu'elle s'y laisse prendre. Quand le Corse arrive, elle semble encore moins maîtriser la situation : « LA MARÉCHALE, *travaillant vite, avec une agitation nerveuse et sans lever les yeux* : Je suis vraiment heureuse de vous revoir, monsieur de Borgia. »⁵⁷ La fébrilité de la jeune femme montre bien qu'elle n'est pas toute à son ouvrage et que le détachement de sa salutation convenue est feint, d'autant qu'il n'y a guère de sens à parler de « revoir » son interlocuteur sans le regarder !

Léonora en impose plus à Luynes quand il vient lui lire son arrêt à la scène 13 de l'acte IV :

LA MARÉCHALE *va au-devant de Luynes d'un air assuré et calme* : (Vite) Ah ! bonjour, monsieur de Luynes. Comment donc ! vous venez visiter une pauvre prisonnière comme moi ? Vous vous mettez mal en cour, je vous en avertis.⁵⁸

À l'évidence, la maréchale persifle son ennemi. Les monologues des scènes 10 et 12 ont montré le profond désespoir de la prisonnière, n'ayant plus que la liberté de cacher sa douleur. Dans cette scène 13, les instructions que donne Luynes à voix basse rappellent du reste la cruauté de la situation ; le gentilhomme commande ainsi à Vitry : « Allez sur-le-champ arrêter son mari, mort ou vif. »⁵⁹ Mais l'ironie de Léonora lui permet de rester digne dans l'adversité, de manifester de la hauteur face à son ennemi, qu'elle empêche de parler, avant de dénoncer comme une pure mascarade le procès auquel il participe : « On n'entend que ces noms-là, quand on veut faire condamner quelqu'un... C'est d'un ennui... »⁶⁰, réplique-t-elle notamment quand Luynes entreprend de lui présenter la composition de la commission nommée pour la juger. L'apparente légèreté de la maréchale constitue donc ici une stratégie efficace ; elle dénonce l'hypocrisie de la parole courtisane tout en invitant à reconsidérer la valeur de la comédie mondaine, qui peut aussi bien constituer un écran qu'un révélateur.

3. UN HUIS-CLOS AVEUGLANT

Mais la maréchale n'a pas toujours aussi bien maîtrisé le jeu des apparences, faute de l'avoir reconnu comme tel. Elle manifeste certes, dès le début de la pièce, la volonté de « tout voir de près »⁶¹. Ainsi, à la scène 8 du premier acte, elle « *observ[e]* » Déageant et « *toise* » Luynes⁶². À la scène 7 de l'acte III, son souhait de « voir et être vue » se trouve toutefois violemment déçu : « *une grêle de balles brise la fenêtre* » à laquelle elle veut se montrer⁶³. Cette violence vient lui signifier une rupture irrémédiable entre le peuple et la cour, dont elle apparaît ainsi prisonnière. Cet état de fait apparaît en réalité dès l'ouverture du drame, quand Concini, pour dissiper toute crainte d'impopularité, prétend : « Je vois tout mieux que vous au

⁵⁷ *Ibid.*, III, 3, p. 670.

⁵⁸ *Ibid.*, IV, 13, p. 700.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 701.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 700-701.

⁶¹ *Ibid.*, I, 3, p. 642.

⁶² *Ibid.*, I, 8, p. 646.

⁶³ *Ibid.*, III, 7, p. 680.

dehors »⁶⁴, avant d'abandonner sa femme au Louvre pour aller s'enfermer chez Samuel. Barry Daniels a raison d'écrire que Léonora est « maintenue dans l'ignorance des événements, tout à fait comme Isabella »⁶⁵. La similitude effective de la situation des deux femmes, malgré la disparité de leur statut, conduit à remettre en cause l'idée que la maréchale occuperait à la cour une place privilégiée. Il apparaît plutôt que l'héroïne évolue dans une cage dorée, où toute vérité lui est dérobée.

Les confidences qu'échangent ses deux dames de compagnie à la scène 1 de l'acte III révèlent ainsi au spectateur des dangers imminents, dont l'héroïne n'est toutefois pas avertie :

MADAME DE MORET : [...] Je sais des choses !

MADAME DE ROUVRES : Et pourquoi ne pas les dire ?

[...]

MADAME DE MORET : Tenez... il est si difficile de dire crûment ces choses-là !

[...]

MADAME DE ROUVRES : Fi donc ! cela serait grossier. Ce qu'on nomme franchise est du dernier mauvais ton.

MADAME DE MORET : Que vous avez l'esprit juste, madame de Rouvres ! ah ! que vous voyez bien !⁶⁶

Le dialoguiste déploie ici une ironie évidente, en faisant célébrer comme lucide un refus de la sincérité qui n'apparaît pas seulement lâche mais aussi totalement insensé, puisqu'il fait préférer la chute et la mort à des propos simplement désagréables à entendre. Les raisons de se taire dont se bercent les deux femmes dénoncent ainsi un dévoiement complet du jugement, qu'emblématise de façon frappante la maxime paradoxale énoncée par Madame de Rouvres, présentant comme une vérité universelle la relégation d'une valeur essentielle – la franchise – au rang de particularité linguistique douteuse. Un peu plus loin, Madame de Moret conclut l'échange en rattachant cette corruption de la pensée à l'univers de la cour : « Personne ne comprend mieux que vous le grand monde »⁶⁷, lance-t-elle encore à sa compagne. Cette sphère prétendument supérieure apparaît ainsi comme le domaine du calcul et de l'intérêt, indifférent à tout impératif de vérité. C'est ce qu'illustre avec force l'arrivée de la maréchale, accueillie aux mots de « Ah ! madame, la belle journée qu'il fait aujourd'hui ! »⁶⁸, qui contrastent fortement avec les sinistres prédictions dont viennent de s'entretenir les deux femmes, tout en confirmant leur parti-pris d'hypocrisie.

Il faut attendre l'intervention de Borgia pour que la maréchale se découvre perdue :

BORGIA : [...] Il me faut savoir si vous avez mérité les malheurs qui vous viendront.

LA MARÉCHALE : Quels malheurs ? qui me menace ? Que voulez-vous dire ?

BORGIA, *élevant les bras au ciel* : Eh quoi ! ne le savez-vous pas ?

LA MARÉCHALE : Non, en vérité, je ne le sais pas.⁶⁹

Les interrogations répétées, qui ne cèdent la place qu'à l'assurance d'une négation, expriment la profondeur de l'ignorance de Léonora, à qui son ami reproche ensuite : « vous êtes aveugle,

⁶⁴ *Ibid.*, I, 3, p. 642.

⁶⁵ B. V. Daniels, « Alfred de Vigny, poète et metteur en scène », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* n° 45, *op.cit.*, p. 233.

⁶⁶ *La Maréchale d'Ancre*, III, 1, p. 668-669.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 669.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, III, 3, p. 671.

et vous aveuglez les autres »⁷⁰. S'il peut sembler injuste d'en blâmer uniquement la maréchale, la propagation de l'illusion au sein de la cour est en revanche une réalité. De même, le Corse a raison de fustiger les œillères qui limitent la vue de son interlocutrice : « L'intérieur du palais est tout ce que vous voyez »⁷¹.

L'arrivée de Fiesque, d'Anville et Thémines, à la scène 5, confirme cependant que la maréchale est d'abord victime des cachotteries de son entourage. Les courtisans entrent en effet en arborant « un air riant » et, à Léonora qui leur demande « Que nous apprendrez-vous ? », ils entreprennent de rapporter « les plus plaisantes choses du monde », consistant en d'affligeantes futilités au regard de la gravité de la situation⁷². Bien loin d'apprendre quoi que ce soit à la maréchale selon ses attentes, les propos des gentilshommes ne font donc qu'ajouter au leurre de leurs mines réjouies. Après les révélations du Corse, l'illusion qu'ils entretiennent semble éclatante, mais on ne peut toutefois pas déterminer si elle est volontaire ou non. Borgia les suppose « fous » ; Léonora formule un commentaire plus équivoque : « Vous voyez de quoi l'on s'occupe. N'avais-je pas raison d'être tranquille ? »⁷³ L'héroïne peut ironiser sur la légèreté des courtisans, mais aussi remettre en cause les dangers prédits par son ancien amant. À la scène suivante, les apartés des gentilshommes dévoilent leur hypocrisie ; nouvellement arrivé, Créqui chuchote : « il paraît qu'elle ne se doute de rien. Le roi va exiler la reine mère. »⁷⁴ Le calme qu'a conservé Léonora, en revanche, trompe Thémines :

Elle est d'une tranquillité surprenante. Je crois bien qu'elle sait ce qui arrive, mais qu'elle nous cache ses impressions. Elle est aux premières loges pour voir, et elle sait bien des choses que nous ignorons.⁷⁵

Croire la favorite de la reine bien placée pour connaître tous les secrets de la cour, c'est ignorer la comédie – en cela l'emploi d'un vocabulaire théâtral est pertinent – que lui joue sans cesse son entourage, Thémines y compris qui, comme les autres courtisans n'évoque ici qu'à voix basse la gravité de la situation. Le personnage a donc raison de se dire mal informé, mais pas pour les raisons qu'il croit : ce ne sont pas tant les intrigues politiques qu'il ignore ici que l'état des connaissances de la maréchale. Cette dernière ne semble en effet tirer sa tranquillité que de son aveuglement, auquel seuls l'arrachent définitivement les coups de feu qui la visent à la scène 7 et qui la font se retourner vers Borgia en reconnaissant enfin : « Ah ! vous aviez raison. »⁷⁶ À la scène 6, la position des personnages est donc encore très confuse, confirmant combien l'erreur est tenace et communicative. À ce brouillage s'ajoute encore la succession des scènes dans l'acte qui, faisant alterner moments d'illusion (avec les dames de compagnie et les courtisans) et de désillusion (du fait des révélations de Borgia), représente un dessillement bien difficile.

Celui-ci apparaît néanmoins effectif à l'acte IV, Léonora ne se faisant pas d'illusion au sujet de la chambre ardente. Elle se montre également capable de dénoncer les failles de sa

⁷⁰ *Ibid.*, p. 673.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, III, 5, p. 677.

⁷³ *Ibid.*, p. 678.

⁷⁴ *Ibid.*, III, 6, p. 678.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, III, 7, p. 681.

condition passée, quand elle essaie de s'expliquer face à Isabella, dont elle ne devine cependant pas l'identité : « Si vous avez eu à vous plaindre de moi, en vérité, je ne l'ai pas su. C'est là le malheur des pauvres femmes qu'on nomme les grandes dames. »⁷⁷ La reformulation antithétique de la désignation couramment appliquée aux personnes haut placées dénonce clairement le leurre d'un pouvoir qui ne s'accompagne pas de lucidité.

4. GÉNÉRALISATION DU RÈGNE DES APPARENCES

Si les relations de pouvoir favorisent la manipulation des apparences, la tromperie n'est toutefois pas l'apanage de la cour. C'est ce que souligne Concini, quand, croyant sa femme infidèle, il dénonce une généralisation du mensonge à laquelle il n'est pourtant nullement étranger : « Le parjure est vraiment la plaie de la société... »⁷⁸ Mais c'est surtout *Quitte pour la peur* qui interroge l'adultère et la faute qu'il constitue. La duchesse déplore ainsi : « les femmes qui pardonnent à l'amante fermeraient leur porte à la mère, et [...] tous ceux qui me passent l'oubli d'un mari ne me passeraient pas l'oubli de son nom »⁷⁹. Le renversement qui s'opère à deux reprises entre proposition relative et principale dénonce le paradoxe d'une condamnation qui ne tient pas tant au délit commis qu'à son affichage, érigeant ainsi les seules apparences en critère de jugement. À la scène 3, le dialogue de l'héroïne et de son médecin au sujet d'une femme connue pour avoir un amant revient avec insistance sur ce dysfonctionnement :

LA DUCHESSE : [...] Cette femme dont vous parlez, voyons, après tout, est-elle déshonorée ?

TRONCHIN : Non, mais elle pouvait l'être, et de plus abandonnée de tout le monde.

LA DUCHESSE : Et pourtant tout le monde sait qui elle aime.

TRONCHIN : Tout le monde le sait et personne ne le dit

LA DUCHESSE : Et tout d'un coup on eût changé à ce point ?

TRONCHIN : Madame, quand une jeune femme a une faiblesse publique, tout le monde a son pardon dans le cœur et la condamnation sur les lèvres.

LA DUCHESSE, vite : Et les lèvres nous jugent.

TRONCHIN : Ce n'est pas la faute qui est punie, c'est le bruit qu'elle fait.

LA DUCHESSE : Et les fautes, docteur, peuvent-elles être toujours sans bruit ?

TRONCHIN : Les plus bruyantes, madame, ce sont d'ordinaire les plus légères fautes, et les plus fortes sont les plus silencieuses, j'ai toujours vu ça.⁸⁰

En employant l'adverbe *pourtant*, la duchesse indique qu'elle ne comprend pas qu'on puisse soudainement réprover une situation universellement avérée. Le docteur répète le même constat mais lui en adjoint un autre, dont la tournure négative « personne ne » indique la nature sensiblement différente. Toutefois, il n'oppose pas ouvertement connaissance et secret mais les relie par la simple conjonction de coordination *et* ; il laisse ainsi sentir un paradoxe sans le mettre ouvertement en cause, comme s'il énonçait une loi difficile à contester. Dans sa

⁷⁷ *Ibid.*, IV, 9, p. 695-696.

⁷⁸ *Ibid.*, IV, 1, p. 686.

⁷⁹ *Quitte pour la peur*, scène 1, p. 726.

⁸⁰ *Ibid.*, scène 3, p. 728-729.

dernière réplique, un chiasme dénonce encore de façon suggestive l'incohérence d'une société qui se soucie moins de la gravité d'une faute que du bruit qu'elle peut faire, jusqu'à donner l'impression d'un monde à l'envers, dépourvu de justice. À cette idée s'ajoute celle d'arrêts qui, ne sanctionnant que la publicité d'un acte, sont de pure forme, sans aucune conviction. La synecdoque des « lèvres » le signifie à merveille, donnant l'impression d'une attitude jouée, n'engageant pas l'être tout entier.

Malgré ce dénigrement de l'hypocrisie, le dialogue entre le médecin et sa patiente, dans cette même scène, frappe par ses circonlocutions. Bien conscient du poids des mots dans cette société d'abord attachée à « sauv[er] les apparences »⁸¹, comme l'explique le duc à l'heure du dénouement, Tronchin multiplie les sous-entendus pour informer la duchesse de sa grossesse sans brutalité. Il commence par la mettre en garde contre les revers de fortune : « Ah ! belle dame ! belle dame ! vous voulez savoir les anecdotes des autres, prenez garde de m'en fournir une vous-même. »⁸² Il répond néanmoins à la demande qui lui était faite en amenant habilement le sujet d'une femme s'étant vraisemblablement trouvée dans la même situation que la duchesse. Cette dernière sent certainement le rapport de cette histoire avec son propre cas, mais fait d'abord mine de ne pas en voir l'intérêt, montrant que la vérité est autant difficile à entendre qu'à dire. Elle ne tarde toutefois pas à interroger le docteur sur le sort de la présidente, de manière à sonder indirectement le sien. De tels détours pourraient sembler relever d'une bienséance affectée, en particulier quand le viol⁸³ – et peut-être même l'avortement⁸⁴ – sont évoqués à mots couverts, ou quand le médecin livre son diagnostic par écrit⁸⁵, permettant que des termes tels que *enceinte* ou *grossesse* ne soient jamais prononcés au cours de la pièce. Mais il est plus probable que le dramaturge joue ostensiblement de cette exigence classique afin de dénoncer le poids que les conventions d'une société hypocrite font peser sur tout acte de communication. La difficulté de la franchise est d'ailleurs explicitement formulée par la duchesse, après qu'elle « *s'est détournée plusieurs fois en rougissant* » :

Vous êtes bien âgé, monsieur Tronchin, mais ni votre âge ni votre profession savante ne m'empêchent d'avoir honte qu'un homme puisse me parler, en face, de tant de choses que je ne sais pas, moi, et dont on ne parle jamais !⁸⁶

Ce n'est pas tant un refus de la parole qu'exprime ici la jeune femme qu'une déploration de son habituelle rareté, louant ainsi implicitement les débats de société que la pièce a l'audace de soulever. L'œuvre ne prône pourtant pas un véritable bouleversement des mœurs ; la magnanime visite que le duc rend finalement à son épouse ne fait qu'entretenir « le respect des convenances »⁸⁷, loin de remettre en cause le règne des apparences.

Vigny en confirme du reste l'étendue quand il suggère que la moindre festivité brille du

⁸¹ *Ibid.*, scène 12, p. 746.

⁸² *Ibid.*, scène 3, p. 727.

⁸³ *Ibid.*, p. 730 (la duchesse parle de son mari) : « s'il va d'un extrême à l'autre, il m'aimera bien, et je ne saurai que faire de cet amour-là. »

⁸⁴ *Ibid.*, p. 728 (Tronchin, à propos des grossesses non désirées) : « autrefois cela s'arrangeait par la dévotion plus facilement qu'aujourd'hui. À présent, c'est le diable. »

⁸⁵ *Ibid.*, scène 4, p. 731.

⁸⁶ *Ibid.*, scène 3, p. 730.

⁸⁷ *Ibid.*, scène 12, p. 745.

même éclat trompeur que les cérémonies de cour. On pourrait penser au « Bal » des *Poèmes antiques et modernes*, mais l'auteur y applique plus l'idée du *carpe diem* qu'il n'y dénonce la logique du divertissement pascalien⁸⁸. En revanche, deux strophes du « Malheur » peignent la vanité des plaisirs :

J'ai jeté ma vie aux délices,
Je souris à la volupté ;
Et les insensés, mes complices
Admirent ma félicité.
Moi-même, crédule à ma joie,
J'enivre mon cœur, je me noie
Aux torrents d'un riant orgueil ;
Mais le Malheur devant ma face
A passé : le rire s'efface,
Et mon front a repris son deuil.

En vain je redemande aux fêtes
Leurs premiers éblouissements,
De mon cœur les molles défaites
Et les vagues enchantements :
Le spectre se mêle à la danse ;
Retombant avec la cadence,
Il tache le sol de ses pleurs,
Et de mes yeux trompant l'attente,
Passe sa tête dégoûtante
Parmi des fronts ornés de fleurs.⁸⁹

À chaque fois, le vocabulaire de la perte et de l'illusion prépare la déception que constitue la persistance du sentiment du « Malheur », auquel le procédé de l'allégorie prête une réalité saisissante, dont se souviendra peut-être Baudelaire quand il décrira la « Danse macabre » d'un « spectre » venant « troubler [...] La fête de la Vie »⁹⁰.

Sans donner du tout la même impression d'une vaine échappatoire, le banquet donné à Daphné, dans la deuxième consultation du Docteur noir, incite toutefois à interroger la valeur des apparences. Il offre en effet une image séduisante de luxe, d'exotisme et de profusion, juste après que la visite de « suppliants » a montré comment « un ordre inconnu prend naissance au milieu des désordres », avant que les débats n'ajoutent au trouble douloureux des convives, et alors même que le sanctuaire païen connaît ses derniers jours :

Les jeunes garçons nous servirent en revenant des colocases d'Égypte dans des ciboires d'argent, et des langoustes et d'autres poissons de mer dans des bassins.

On nous versait des vins de Chio, de Myndie et d'Halicarnasse au moindre signe, mais sans insistance, et Libanius ni aucun de nous ne prononça le nom d'aucun mets ni pour offrir ni pour accepter, tant que le souper dura.⁹¹

Loïc Chotard s'interroge en outre :

pourquoi dresser un inventaire si minutieux des plats et des boissons qu'on sert, pour préciser qu'on n'en parle pas ? pourquoi évoquer les allées et venues des étrangers, pour ajouter que personne n'y prête attention ? Se manifeste ainsi un processus déstabilisateur à

⁸⁸ Voir chapitre 4, p. 259-260.

⁸⁹ « Le Malheur », v. 21-40, *Poèmes antiques et modernes*, p. 64.

⁹⁰ Voir C. Baudelaire, « Danse Macabre », *Les Fleurs du Mal*, *op.cit.*, p. 149-151.

⁹¹ *Daphné*, première lettre, p. 933.

l'intérieur même du récit, comme si la représentation de l'entretien était légèrement déconnectée de la relation des paroles qui s'échangent.⁹²

Le décalage entre l'opulence du festin, le contexte dans lequel il prend place et les débats qui s'y tiennent suggère ainsi une certaine méfiance à l'encontre des apparences, contribuant au sentiment d'incertitude que dégage tout l'ouvrage.

B) PERSONNALITÉS OBSCURES

L'approfondissement et la généralisation du mensonge des apparences au-delà des sphères du pouvoir confèrent à ce thème, comme souvent chez Vigny, une portée existentielle. Il semble en effet que les hommes, qu'ils exercent ou non de hautes fonctions, ne cessent de paraître ce qu'ils ne sont pas, jusqu'à menacer l'intégrité de leur identité. C'est ce que suggère André Jarry quand il écrit, à propos de *Cinq-Mars* : « On est trahi, ou on trahit (ou les deux à la fois) ; on se trahit aussi soi-même. »⁹³ Cette obscurité des êtres peut sembler démentie au chapitre XVII quand le héros croit, à la seule vue de son amante, en comprendre toutes les pensées :

D'Effiat n'avait pas cessé d'observer Marie de Mantoue, dont la physionomie expressive peignait pour lui toutes ses idées plus rapidement et aussi sûrement que la parole ; il y lut le désir de l'entendre parler, l'intention de faire décider Monsieur et la reine⁹⁴.

L'emploi des verbes *peindre* et *lire* suppose une forme de transparence de la jeune fille, dont les dehors laisseraient paraître l'intériorité. Mais outre que de Thou remarque plutôt la coquetterie de la duchesse, ce que ne dément pas la suite de l'ouvrage, les impressions de Henri ne tardent pas à être nuancées :

Marie [...] laissa tomber sur Cinq-Mars un de ces regards qui renferment à la fois toutes les émotions de l'âme. Il crut lire dans ses beaux yeux le dévouement éternel et malheureux d'une femme donnée pour toujours, et il sentit que, s'il avait jamais eu la pensée de reculer dans son entreprise, il se serait regardé comme le dernier des hommes.⁹⁵

Le verbe *lire* est maintenant précédé d'un modalisateur qui fait douter de la capacité à pénétrer dans les pensées de la princesse. Il est fréquent que les apparences des personnages de Vigny ne se laissent pas déchiffrer ou induisent en erreur, à tel point que certains protagonistes semblent incarner l'incertitude des identités, quand ils ne se laissent pas complètement égarer par les méandres de la passion.

⁹² L. Chotard, « *Daphné*, ou la fiction dans le décor », *Approches du XIX^e siècle*, op.cit., p. 270.

⁹³ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 208.

⁹⁴ *Cinq-Mars*, chapitre XVII, 196.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 199.

1. INSUFFISANCES DES APPARENCES

Certaines figures apparaissent tout à fait impénétrables. C'est ce que signifie l'image de l'animal protégé par une enveloppe insaisissable que Renaud applique à Bonaparte dans *Servitude et grandeur militaires* :

je ne savais comment voir le fond de cette âme déguisée. [...] je tournais autour sans réussir à y rien surprendre, et ce porc-épic, toujours armé, se roulait devant moi, n'offrant de tous côtés que des pointes acérées.⁹⁶

Au chapitre XXIX de *Stello*, le Docteur noir exprime cette idée d'opacité en répétant inlassablement le même terme pour caractériser Blaireau : « Ô figure endormie, figure longue, figure simple, figure dandinante, figure désœuvrée, figure jaune ! »⁹⁷ Mystérieux, le canonnier reste une simple forme, dont il ne semble pas possible de percer les secrets.

Dans d'autres cas, les dehors des personnages encouragent l'interprétation, mais aussi l'erreur. Ainsi, au chapitre XII de *Cinq-Mars*, Richelieu devine que la jeune femme qui lui a été amenée est « fort jeune » ; « s'approchant pour l'observer », il est aussi gagné par « une pitié croissante »⁹⁸. Quoique la religieuse l'ait invité à « regarde[r s]on visage »⁹⁹, il n'identifie toutefois pas la nièce de Laubardemont, venue tuer le cardinal responsable du drame de Loudun sans être, elle non plus, capable de le reconnaître, sous le costume militaire revêtu pour tenir le siège de Perpignan. C'est ainsi qu'elle se penche à l'oreille de son ennemi pour lui confier ses projets¹⁰⁰, après avoir préjugé de sa bonté :

– Ah ! » dit-elle d'un air de doute, « vous pouvez beaucoup sur des guerriers, sur des hommes braves et généreux ; sous votre cuirasse doit battre un noble cœur ; vous êtes un vieux général, qui ne savez rien des ruses du crime. »
Richelieu sourit, cette méprise le flattait.¹⁰¹

Les ressorts de l'illusion sont ici complexes : trompée par les propos protecteurs et pieux que Richelieu a cru possible de prononcer en se voyant méconnu, Jeanne ne s'arrête pas à l'armure que porte son interlocuteur et pense s'approcher davantage de la vérité en lui prêtant de secrètes bontés. Loin de dissiper la méprise, l'intéressé s'en réjouit, confirmant quelles peuvent être les séductions de l'illusion.

Insuffisantes pour identifier les individus, les apparences peuvent de plus se contredire entre elles. C'est ce qui rend intrigant le Trappiste des *Poèmes antiques et modernes* :

Est-ce un guerrier farouche ? est-ce un pieux apôtre ?
Sous la robe de l'un il a les traits de l'autre :
Il est prêtre, et pourtant promptement irrité ;
Il est soldat aussi, mais plein d'austérité ;
Son front est triste et pâle, et son œil intrépide :

⁹⁶ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre 5, p. 778.

⁹⁷ *Stello*, chapitre XXIX, p. 605.

⁹⁸ *Cinq-Mars*, chapitre XII, p. 142, 143.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 142.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹⁰¹ *Ibid.*

Son bras frappe et bénit...¹⁰²

Les deux questions qui ouvrent ce portrait paradoxal, dans lequel s'accroissent balancements et oppositions sur un rythme binaire, témoignent d'une nature duelle, dont il ne s'agit toutefois pas de réduire mais plutôt d'apprécier le mystère. Même la figure du Christ, convoquée pour éclairer celle du héros, n'apparaît pas sans équivoque :

Il reparut au jour, dans une main la croix,
Dans l'autre secouant, au nom des anciens Rois,
Ce fouet dont Jésus-Christ, de son bras pacifique,
Du haut des longs degrés du Temple magnifique,
Renversa les vendeurs qui souillaient le saint mur,
Dans les débris épars de leur trafic impur.¹⁰³

Si l'expulsion des marchands du temple s'avère légitime, ainsi que le marque le lexique dépréciant l'activité mercantile exercée dans un lieu sacré, elle n'en constitue pas moins une certaine violence, inhabituelle dans la vie du Messie, comme le rappelle l'adjectif *pacifique*. Avant même que ne soit soulevée la difficile question de la défense d'un régime ingrat, le portrait du Trappiste avertit ainsi de l'impossibilité de réduire la complexité des êtres par des représentations lissées.

Telle semble être aussi la leçon des portraits qui ouvrent *L'Alméh*. Le narrateur brosse d'abord celui d'un vieillard :

son aspect était vénérable par la noblesse de ses traits allongés et amaigris, l'expression de ses yeux noirs et bien fendus était fort douce ; mais le sourire de ses lèvres épaisses, trait particulier aux Arabes, était une sorte de convulsion sauvage qui, à la manière du tigre, découvre des dents luisantes que l'on croirait prêtes à mordre¹⁰⁴.

La contradiction introduite par la conjonction *mais* reste entière, laissant hésiter entre sympathie et crainte face à ce personnage dont diverses approximations suggèrent le caractère insaisissable, malgré l'emploi de tournures gnomiques. La description de sa fille n'est pas moins équivoque. Elle s'ouvre, significativement, sur une impression trompeuse : « une jeune fille, d'environ quatorze ans, était si mollement couchée, qu'on l'aurait crue endormie. »¹⁰⁵ L'accoutrement du personnage complique ensuite la tâche du descripteur, à nouveau contraint d'exprimer sa circonspection face à un spectacle inhabituel : « Tout son costume avait une forme voluptueuse et négligée, par on ne sait quel mélange de luxe oriental et de misère sauvage »¹⁰⁶. Le corps de la jeune personne défie également toute simplification :

La beauté régulière de ses traits était admirable, sa bouche était petite et sérieuse, ses yeux grands et doux étaient baissés avec leurs longues paupières sur une sorte de mandoline arabe à long manche [...]. Deux choses de la nature et de l'art s'unissaient cependant pour donner à cette jeune fille un aspect moins doux au premier abord ; son teint était absolument jaune, ses sourcils arqués étaient peints d'une couleur étrangère et noire appelée *surméh*, et l'extrémité de ses doigts était rougie de ce *hennéh*, qui rassemble les nuances de la pourpre et du safran.¹⁰⁷

¹⁰² « Le Trappiste », v. 65-70, *Poèmes antiques et modernes*, p. 88.

¹⁰³ *Ibid.*, v. 79-84, p. 89. Voir Matthieu, 21, 12-17 ; Marc, 11, 15-19 ; Luc, 19, 45-46 ; Jean, 2, 13-22.

¹⁰⁴ *L'Alméh*, chapitre I, p. 451.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

On croirait reconnaître, dans le mouvement qui fait suivre un élément positif d'une nuance, une logique de révélation. On est toutefois surpris de l'emploi de la locution « au premier abord » pour introduire un bémol qui intervient dans un second temps. Il semble que le narrateur contredise ainsi l'habitude qui engage la découverte d'une personne par ses dehors les plus immédiatement repérables, comme pour marquer une volonté d'atteindre à la vérité des êtres sans se laisser abuser par les premières impressions qu'ils suscitent. Contrairement encore à ce qu'on pourrait attendre, la description n'oppose pas la « nature » et « l'art » mais en évoque les effets conjoints, démentant cette fois la possibilité d'une vérité surpassant les artifices. De même, la restriction du portrait au physique de la jeune femme suggère l'impossibilité d'en deviner l'intériorité. Seules les apparences se confrontent donc ici, sans se corriger, permettant seulement de conclure à leur déconcertante richesse. Celle-ci se confirme d'ailleurs quand la jeune Arabe se jette « sous l'abri sombre du *borkô* »¹⁰⁸ pour échapper aux regards d'un étranger nouvellement arrivé. Ce mouvement d'occultation, toujours à l'inverse de ce qu'on attendrait d'une description éclairante, achève de figurer la superposition et la mobilité des apparences qui peuvent dérober un être à la connaissance d'autrui, quelle que soit l'opacité des enveloppes dont il se couvre.

2. SURFACE ET PROFONDEURS

Il arrive aussi à Vigny de dénoncer les apparences qu'arborent les individus comme un voile dissimulant leur véritable personnalité. C'est le sens de plusieurs commentaires formulés dans *Servitude et grandeur militaires* pour révéler la bonté secrète des soldats. Le narrateur premier de *Laurette* se montre particulièrement explicite :

il continua son récit avec cet air affecté d'insouciance que de longs services donnent infailliblement, parce qu'il faut montrer à ses inférieurs le mépris du danger, le mépris des hommes, le mépris de la vie, le mépris de la mort et le mépris de soi-même ; et tout cela cache, sous une dure enveloppe, presque toujours une sensibilité profonde. – La dureté de l'homme de guerre est comme un masque de fer sur un noble visage, comme un cachot de pierre qui renferme un prisonnier royal.¹⁰⁹

La dissimulation n'est pas présentée comme une faute mais comme une obligation cruelle – ce que fait bien sentir le martèlement du nom *mépris* – à laquelle on soumet le soldat, que l'image du masque de fer assimile clairement à une victime, contrainte à une sorte de schizophrénie. L'introduction de *La Canne de jonc* valorise cependant la réserve comme une marque de grandeur :

Nos passions ont autant d'énergie qu'en aucun temps ; mais ce n'est qu'à la trace de leurs fatigues que le regard d'un ami peut les reconnaître. Les dehors, les propos, les manières ont une certaine mesure de dignité froide qui est commune à tous, et dont ne s'affranchissent que quelques enfants qui se veulent grandir et faire valoir à toute force.¹¹⁰

La retenue s'assimile à la pudeur plus qu'à la dissimulation, tandis que l'ostentation est

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 452.

¹⁰⁹ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre V, p. 714-715.

¹¹⁰ *Ibid.*, III, chapitre II, p. 766-767.

supposée trompeuse. L'évocation d'un « regard » averti suggère de plus la possibilité de connaître un cœur dont la « trace » des émotions reste visible.

On trouve du reste dans *Laurette* une illustration – assez complexe, comme souvent chez Vigny – de la bonté que peut renfermer un soldat sans être en mesure de lui donner libre cours. Le capitaine rapporte en effet combien il fut touché d'entendre Laurette parler de lui en ces termes :

je crois que le bonhomme de capitaine ne dit pas toutes ses bonnes intentions pour nous, et qu'il sait bien ce qu'il y a dans la lettre. C'est sûrement une recommandation pour nous au gouverneur de Cayenne.

[...]

Elle avait dit ça si bien ! m'appelant le bonhomme de capitaine, que j'en fus tout remué et tout attendri ; et je me réjouis même, dans le cœur, de ce qu'elle avait peut-être deviné juste sur la lettre cachetée.¹¹¹

La jeune femme a raison de croire son geôlier dans de bonnes dispositions à l'égard de ses prisonniers, quoiqu'elle n'imagine sans doute pas les sentiments obscurs que le soldat ne s'avoue pas lui-même mais que trahit en partie la posture de voyeur qu'il adopte ici¹¹². En revanche, c'est à tort qu'elle le pense informé d'heureuses nouvelles. Le marin sait bien qu'il n'en est rien mais, n'ayant toujours pas ouvert la lettre de cachet, il peut encore se bercer de cet espoir illusoire, de même qu'il savoure l'appellation affectueuse utilisée pour le désigner. L'idée d'une contrainte pesant sur les soldats et contrariant leur profonde bonté – comme l'expose par ailleurs le narrateur de l'ouvrage – conduit donc Laurette à supposer un trop beau rôle au capitaine du navire, entraînant chez ce dernier une émotion qui vérifie le postulat de sa bonté, sans pouvoir le libérer des terribles obligations qui pèsent sur lui et qu'il oublie trop vite la jeune femme.

On a vu que, déjà dans *Stello*, un certain mystère entoure également le personnage de Blaireau. Mais à l'inverse de ce qu'on lit dans *Servitude et grandeur militaires*, ce sont des dessous effrayants que recouvre l'apparence placide du personnage. Le Docteur noir le présente ainsi : « J'avais alors pour domestique un grand flandrin de fort douce et paisible humeur qui avait été un terrible canonnier pendant dix ans »¹¹³. Dans *Cinq-Mars*, les Espagnols sont surpris par les troupes françaises qui les assaillent lors du siège de Perpignan, rapporté au chapitre IX. Devant l'audace du groupe emmené par Henri, le dénommé Ambrosio conclut à tort : « il faut que ce soit un corps de pauvres aventuriers qui n'ont rien à perdre, et tout à gagner par le pillage »¹¹⁴. L'erreur ne semble pas avantageuse mais elle valorise tout de même la bravoure désintéressée des Français. De même, c'est finalement la stupéfiante fougue d'Olivier d'Entraigues que souligne la méprise d'un officier, espérant « séduire un [vainqueur] pour [s]'échapper » :

il aborda un jeune cheval-léger, d'environ dix-huit ans, qui était à l'écart assis sur le parapet ; il avait le teint blanc et rose d'une jeune fille, sa main délicate tenait un mouchoir brodé dont il essuyait son front et ses cheveux d'un blond d'argent ; il regardait l'heure à une

¹¹¹ *Ibid.*, I, chapitre V, p. 709.

¹¹² Voir notre chapitre 8, p. 594 *sqq.*

¹¹³ *Stello*, chapitre XXI, p. 566.

¹¹⁴ *Cinq-Mars*, chapitre IX, p. 113.

grosse montre ronde couverte de rubis enchâssés et suspendue à sa ceinture par un nœud de rubans.

L'Espagnol étonné s'arrêta. S'il ne l'eût vu renverser ses soldats, il ne l'aurait cru capable que de chanter une romance couché sur un lit de repos. Mais prévenu par les idées d'Ambrosio, il songea qu'il se pouvait qu'il eût volé ces objets de luxe au pillage des appartements d'une femme¹¹⁵.

C'est une image avenante qui est d'abord donnée du jeune homme, quoique l'idée d'une délicatesse toute féminine, appliquée à un soldat, soit en définitive peu flatteuse. L'officier se défie toutefois à juste titre de l'apparente douceur du personnage, mais il se trompe encore en le croyant capable de pillage et, par conséquent, de corruption. Ainsi, quand il soudoie Olivier pour obtenir sa libération, celui-ci surprend par la violence de sa riposte :

Cette figure douce, ces traits enfantins, se couvrirent de la pourpre de la fureur ; ces yeux bleus lancèrent des éclairs [...]. [L'Espagnol] tira un long poignard de sa poitrine et, saisissant le bras du Français, crut le lui plonger facilement dans le cœur ; mais, leste et vigoureux, l'adolescent lui prit lui-même le bras droit, et, l'élevant avec force au-dessus de sa tête, le ramena avec le fer sur celle de l'Espagnol frémissant de rage.¹¹⁶

La scène justifie donc rétrospectivement la prudence qu'exprime, avec « un air de doute », le père Joseph au chapitre VII : « je ne me suis jamais fié aux gens dont les formes sont si calmes, la flamme intérieure en est plus dangereuse. »¹¹⁷

C'est encore ce qu'illustre, dans les *Poèmes antiques et modernes*, le personnage de Dolorida, dont la beauté sensuelle cache une meurtrière, à défaut d'un guerrier. La fin du portrait initial ne le dit bien sûr pas encore mais le laisse deviner, en opposant un geste violent à la froideur affichée par l'héroïne, dont le lecteur est ainsi amené à se méfier :

Elle reste immobile, et, sous un air paisible
Mord, d'une dent jalouse, une main insensible.¹¹⁸

Rien n'égale cependant la duplicité attribuée à Samuel dans les premières pages de *La Maréchale d'Ancre*. On lit en effet, dans la présentation des « Caractères » : « Riche et avare, humble et faux. – Juif de cour. Pas trop sale au-dehors, beaucoup en dessous. Beau chapeau et cheveux gras. »¹¹⁹ La dernière antithèse propose sans doute de traduire physiquement la prétendue fourberie du personnage, en laissant voir un contraste entre son vêtement et ce qu'il recouvre. La première scène de la pièce confirme immédiatement cette fausseté. Rien ne permet de déterminer si l'usurier fait « toujours de la fausse monnaie »¹²⁰, comme le lui demande Fiesque, mais cette question entraîne un soupçon. De plus, le personnage présente clairement, quoique d'un ton « *bas* », son identité comme usurpée : « ne me nommez pas Samuel ici, je vous prie. J'ai pris un nom de chrétien ; je m'appelle Montalto à Paris. »¹²¹ Les didascalies suivantes ne mentionnent néanmoins que le nom « Samuel », comme pour ne pas entrer dans le jeu du personnage. Celui-ci apparaît ainsi comme le type achevé du fourbe, ce qui permet de dénoncer, dès l'ouverture du drame, la cour comme un univers corrompu,

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, chapitre VII, p. 83.

¹¹⁸ « Dolorida », v. 69-70, *Poèmes antiques et modernes*, p. 61.

¹¹⁹ *La Maréchale d'Ancre*, « Caractères », p. 628.

¹²⁰ *Ibid.*, I, 1, p. 631.

¹²¹ *Ibid.*

accueillant les pires hypocrisies.

3. INCARNATIONS DE L'INCERTITUDE

Malgré ce rôle de révélateur des turpitudes les moins avouables, le personnage de Samuel n'est pas le pire intrigant du Louvre¹²². Vigny compose du reste des figures bien plus retorses, illustrant jusqu'à l'extrême l'incertitude des apparences. C'est, dans *Cinq-Mars*, le cas de Louis XIII, qui ne cesse d'osciller entre des sentiments contrastés, sans être capable de les affirmer. Le jeune d'Effiat en fait la confiance à l'entourage de la reine, au chapitre XVII, expliquant qu'un « combat intérieur entre sa bonté et sa colère [...] dévore »¹²³ le roi. Le narrateur confirme cette analyse au chapitre XIX, en évoquant l'intimité secrète du souverain :

C'était alors qu'il croyait à l'amitié et l'appelait à ses côtés ; mais à peine était-il sûr de sa possession véritable, qu'un grand scrupule s'emparait tout à coup de son âme : c'était celui d'un attachement trop fort pour la créature qui le détournait de l'adoration divine, ou, plus souvent encore, le reproche secret de s'éloigner trop des affaires d'État ; l'objet de son affection momentanée lui semblait alors un être despotique, dont la puissance l'arrachait à ses devoirs ; il se créait une chaîne imaginaire et se plaignait intérieurement d'être opprimé ; mais, pour le malheur de ses favoris, il n'avait pas la force de manifester contre eux ses ressentiments par une colère qui les eût avertis ; et, continuant à les caresser, il attisait, par cette contrainte, le feu secret de son cœur, et le poussait jusqu'à la haine ; il y avait des moments où il était capable de tout contre eux.¹²⁴

Outre la possible ambiguïté des relations entretenues par Louis XIII avec ses favoris, c'est surtout la cyclothymie de l'homme que laisse découvrir ce passage, avant qu'une entrevue avec Cinq-Mars ne la confirme concrètement. Henri est en effet accueilli par une série de reproches relativement futiles, qu'il parvient à détourner en rappelant les crimes de Richelieu, en particulier sa responsabilité dans l'affaire de Loudun. Le roi s'écrit alors : « Quelles horreurs ! comment avais-je oublié tout cela ? Cet homme me fascine, c'est certain. Tu es mon véritable ami, Cinq-Mars. »¹²⁵ Cela ne l'empêche pourtant pas, quelques instants plus tard, de trahir son favori en recevant le père Joseph, comme on l'apprend à la fin du chapitre¹²⁶.

Si l'instabilité royale constitue manifestement une faiblesse, il en va différemment de Jacques qui tout à la fois incarne, révèle et théorise l'incertitude quasi généralisée des identités, non sans panache. Quand il surgit dans la tente de Cinq-Mars au chapitre XIII, il est d'emblée question de « ses traits sombres, mais ambigus dans leur expression », qu'il tient cachés « sous l'ombre de son chapeau à larges bords »¹²⁷. En guise de présentation, ses premières paroles à Joseph ne visent qu'à affirmer la vanité des apparences et des identités :

¹²² Voir chapitre 12, p. 895.

¹²³ *Cinq-Mars*, chapitre XVII, p. 197.

¹²⁴ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 209-210.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 217.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 226.

¹²⁷ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 154.

« Je ne dis pas mon nom ; et quant à mon pays, j'ai l'air d'un Espagnol ; mais je ne le suis peut-être pas, car un Espagnol ne l'est jamais. »¹²⁸ Il continue ensuite à brouiller les pistes en développant une série de paradoxes sur l'Espagnol comme « homme de l'Orient, [...] Turc catholique »¹²⁹, avant de s'avouer français, sans que cela atténue ses contradictions internes : « je hais la France [...] ; je hais ses habitants parce qu'ils m'ont volé toute ma fortune au jeu, et que je les ai volés et tués depuis »¹³⁰. Entre temps, comme pour nuancer la possible impression d'un discours démentiel, cet étrange prisonnier livre plusieurs révélations sur le père Joseph, qu'il discrédite ensuite en partie en parlant de « parade » ; idée que reprend le commentateur du narrateur : « Le prisonnier avait débité tout ceci avec la rapidité d'un vendeur d'orviétan »¹³¹. Sa sortie résume, enfin, l'indécision fondamentale dont il est porteur : « il disparut comme une apparition s'évanouirait »¹³².

4. SÉDUCTION DES APPARENCES DE LA PASSION

En se jouant ainsi de l'être et du paraître, Jacques paraît plus lucide que les personnages de *La Maréchale d'Ancre* qui illustrent aussi la complexité des apparences, mais en se laissant prendre à leur piège. Tel est notamment le cas d'Isabella, qui ne sait pas que son mari l'a épousée par dépit et reste hanté par l'amour de Léonora. Elle ne fait donc que dévoiler la profondeur de son aveuglement quand elle rudoie Samuel à la scène 1 de l'acte II en lui disant : « tu ne connais ni lui ni moi »¹³³, avant de présenter Borgia aussi passionné qu'elle l'est elle-même. La scène 10 de ce deuxième acte confirme combien l'Italienne est loin de soupçonner son époux de trahison, alors que ce dernier revient du Louvre tellement bouleversé de n'avoir pas pu approcher la maréchale qu'il explose de colère en s'entendant questionner sur les curiosités de la cour. Oubliant la présence d'Isabella, il fustige sans retenue la hauteur qu'il a cru déceler chez la favorite de la reine : « Dix dames d'atour, des grands seigneurs, des pages pour tenir sa robe. Pour m'humilier, m'éblouir ! Orgueil ! orgueil ! C'est ce qui la rend folle, folle et aveugle ! »¹³⁴ Si le Corse s'égare manifestement en prêtant à la maréchale des vexations sans doute bien involontaires, et ce devant Isabella¹³⁵, cette dernière n'est pas en reste puisqu'elle se croit visée et réplique, « étonnée : Il ne me faut pas de pages, ni de dames ! »¹³⁶ Certes, le simple emploi de pronoms de la troisième personne du singulier, pour désigner Léonora, justifie en partie l'équivoque, mais la mention du faste de la cour, plutôt que d'étonner Isabella, devrait l'avertir que son mari ne parle pas d'elle et pense à une autre. Ainsi, une fois de plus, l'illusion se démultiplie et s'avère particulièrement menaçante pour les âmes passionnées.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 156.

¹³¹ *Ibid.*, p. 155.

¹³² *Ibid.*, p. 156.

¹³³ *La Maréchale d'Ancre*, II, 1, p. 651.

¹³⁴ *Ibid.*, II, 10, p. 665.

¹³⁵ Voir chapitre 5, p. 305.

¹³⁶ *La Maréchale d'Ancre*, II, 10, p. 665.

Concini espère vraisemblablement en jouer pour récupérer la missive qu'il adressa à Ravailac et qui tomba en possession de Borgia, quand il s'introduit auprès d'Isabella en se prétendant musicien florentin et qu'il tente de lui faire croire, sous le prétexte de savoir également « dire la bonne aventure »¹³⁷, que son mari dissimule là une lettre de femme. « Voilà la vérité »¹³⁸, conclut-il effrontément au début de l'acte IV. L'Italienne s'étonne à bon droit de cette allégation, mais en des termes dont Concini a beau jeu de railler l'ingénuité :

ISABELLA : Lui ! vraiment ! lui ! Il ne m'en a jamais rien dit.

CONCINI : La belle raison pour que cela ne soit pas !¹³⁹

Aiguillonnée, cependant, par l'idée que son mari puisse la tromper, Isabella en vient à formuler de légitimes soupçons envers la femme dont elle sait seulement que Borgia va lui rendre de fréquentes visites et qu'elle « se nommait autrefois Galigai »¹⁴⁰. Bien qu'on ne puisse pas parler d'adultère entre la maréchale et son ancien amant, Concini reçoit cette information comme une douloureuse révélation. Isabella entraîne donc dans l'erreur celui qui a voulu la tromper¹⁴¹, mais sans en avoir pour sa part conscience, ce qui rend la scène particulièrement complexe, illusions et vérités s'entrechoquant dans la plus grande confusion. Dès lors, en effet, le maréchal excite la jalousie d'Isabella de façon à obtenir davantage de précisions, mais semble s'enflammer lui-même à l'idée que sa femme aime toujours Borgia, quoique ce sentiment ne doive guère l'étonner, bien placé qu'il est pour savoir que Léonora l'épousa seulement parce qu'il fit passer son amant pour mort, ainsi qu'il le confie à Samuel à la scène 7 de l'acte II¹⁴². Ne semblant plus vraiment maîtriser la situation, il dévoile quelques bribes de vérité à Isabella, tout en alimentant une méprise dont il devient lui aussi victime :

CONCINI : Eh ! femme ! elle est belle et très belle ; ils s'aimaient et elle l'aime.

ISABELLA : Elle l'aime ? elle est belle ? ils s'aimaient autrefois ?

CONCINI : Oui, oui, vous dis-je ; elle trompe Concini son mari, et Borgia trompe sa femme. Concini se vengera, j'en réponds, car Concini est un homme très cruel.¹⁴³

S'il est juste d'évoquer la maréchale et son affection – au moins passée – pour Borgia, il est excessif de dire qu'elle « trompe » son mari et imprudent, de la part de Concini, d'introduire son propre nom dans la conversation. Pressée par les questions dont son visiteur l'accable, Isabella, en effet, reprend le nom qu'il a prononcé d'un air menaçant et effleure la vérité : « Ah ! vous me faites peur ! Quel homme êtes-vous ? Aussi méchant, j'en suis sûre, que ce vil Concini. »¹⁴⁴ Comme s'il était maintenant peu soucieux d'être découvert, celui-ci réplique : « Vous ne vous trompez guère, aussi méchant, en vérité. Et si bien, qu'il n'est pas sûr de me désobéir. »¹⁴⁵ L'imposture du personnage n'est cependant pas découverte ; Concini accroît au contraire l'illusion dont il est désormais la proie en faisant partager à l'Italienne les suppositions jalouses qui l'assaillent et qui, malgré la vraisemblance qu'il leur prête, ne correspondent plus en rien à la réalité de l'entrevue entre Borgia et la maréchale, telle qu'elle

¹³⁷ *Ibid.*, IV, 1, p. 683.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 684.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Voir chapitre 6, p. 432 *sqq.*

¹⁴² *La Maréchale d'Ancre*, II, 7, p. 660.

¹⁴³ *Ibid.*, IV, 1, p. 685.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 686.

¹⁴⁵ *Ibid.*

a été représentée à l'acte III :

Et soyez bien sûre que, si l'un d'eux porte quelque anneau conjugal, quelque bijou précieux, quelque signe d'un amour légitime, il en fait à l'autre le sacrifice en le donnant ou en le brisant à ses pieds. C'est presque toujours ainsi que cela se passe.¹⁴⁶

Complètement emporté par les images de l'adultère, Concini essaie néanmoins de prendre de la hauteur après avoir mené Isabella jusqu'à l'évanouissement ; il formule quelques réflexions au présent gnomique, mais l'état de confusion dans lequel il demeure relativise singulièrement leur valeur. Quand il commente, notamment, la cruauté des revers de fortune, il n'a pas conscience qu'il en est surtout victime pour s'être pris au piège des apparences qu'il croyait savoir manipuler, et pense seulement au fait que Borgia soit en ce moment chez sa femme comme lui est chez la sienne. De même, la façon dont il quitte la scène ne saurait laisser penser qu'il approche d'une quelconque sagesse :

Plus d'incognito ! je suis Concini, maréchal de France !

*Il prend son manteau, et sort avec fureur, en enfonçant sur sa tête un chapeau à larges bords.*¹⁴⁷

Avant que le personnage se couvre ainsi le visage, faisant douter de sa volonté d'abandonner l'« incognito », on pourrait croire que la révélation de la douleur le ramène, avec cette affirmation de soi, à la vérité. Mais il faut se souvenir qu'il n'est plus vraiment maréchal de France à cette heure où le Louvre est déjà en feu, ce qu'il n'a d'ailleurs pas su voir dans cette scène¹⁴⁸. La juxtaposition de ce titre et du nom *Concini*, roturier et étranger, tend de plus à dénoncer en lui un parvenu, à l'ascension illégitime. Encore une fois, Concini est donc pris au piège de ses propres mots.

C) MIRAGES DE LA NATURE

L'apparence de la passion, quoique sans preuve tangible, peut ainsi entraîner un tel égarement, non seulement chez une novice comme Isabella, mais aussi chez un intrigant comme Concini, que l'illusion ne paraît plus être l'apanage d'une certaine société mais semble constitutive de tout être humain. En outre, Vigny aggrave ce constat en montrant comme la nature même peut offrir des spectacles trompeurs. En témoigne cet extrait de *Servitude et grandeur militaires* :

Elle s'amusait à tremper dans la mer son autre robe au bout d'une corde, et riait en cherchant à arrêter les goémons, plantes marines semblables à des grappes de raisin, et qui flottent sur les eaux des Tropiques.

« Viens donc voir les raisins ! viens donc vite ! »¹⁴⁹

Certes, la naïveté de Laurette n'est pas étrangère à cette méprise qui lui fait prendre la

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 688.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 684.

¹⁴⁹ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre V, p. 710.

semblance pour l'essence, au rebours des éclaircissements du narrateur ; mais ces derniers expliquent aussi comment l'aspect de la plante exotique justifie cette confusion.

Parmi les phénomènes naturels propices à l'erreur, la nuit occupe la première place chez Vigny. L'ouverture de *Daphné* montre bien comment elle cache la réalité et favorise l'illusion :

Les figures parisiennes passaient [...] sous les flammes rougeâtres des lampions et des réverbères. Elles s'y teignaient de cette lueur, et comme la nuit était très sombre et dérobaient entièrement les corps à la vue, les deux observateurs crurent voir s'écouler mille milliers de têtes flottantes et ballottées sur les vagues d'une grande mer.¹⁵⁰

Les notations et les explications réalistes qui introduisent cette vision fantasmagorique, de même que le verbe *crurent*, instruisent clairement de sa fausseté et font comprendre la difficulté du statut d'« observateurs » des deux protagonistes. Le deuxième chapitre de *L'Alméh* s'attarde toutefois davantage sur les fallacieuses impressions engendrées par la nuit :

la belle cavale partit au galop, et passa **si** légèrement sur le sable, **que** l'on aurait **pu croire** ses pieds garnis d'une enveloppe de velours ; on les entendait à peine retomber sur le sol, et elle **semblait** se guider elle-même dans l'ombre, **car** la haute selle qu'elle portait enveloppait entre les arçons et son siège et cachait presque entièrement le petit Bédouin. Ce jeune et hardi cavalier [...] traversa d'abord un petit bois d'acacias épineux **si** clairsemés, **qu'**on aurait **pu les prendre dans la nuit pour** des piques plantées à de grands intervalles ; [...] ensuite il franchit sans hésiter une vaste enceinte de briques remplie de débris de colosses : embarrassée par des têtes et des membres de marbre et de basalte, qui **semblaient dans l'ombre** un champ de bataille de géants¹⁵¹.

À nouveau, la multiplication des modalisateurs désigne l'illusion comme telle, tandis que les mentions de l'ombre complètent les expressions qui en expliquent la cause. Cette confrontation du réel et des illusions qu'il génère n'empêche nullement le tableau nocturne du désert de charmer par ses suggestions poétiques ; on le vérifie encore au chapitre III :

Une abondance de rosée semait sur le sol et sur les pierres noires ou rougeâtres de petites lueurs innombrables qui étincelaient autant que des diamants, et comme en même temps les étoiles s'éteignaient au ciel, on aurait pu croire qu'elles en étaient tombées l'une après l'autre pour s'attacher à la terre.¹⁵²

En glissant de l'observation à l'imagination, le passage offre un bel exemple de transfiguration de la réalité. Il montre ainsi que les êtres humains ne sont pas les seuls à présenter des dehors équivoques, ce que suggère déjà la première page de l'ouvrage, qui introduit le motif du voile en l'appliquant au paysage : « l'horizon y est continuellement voilé par de légères vapeurs »¹⁵³. Au chapitre XI de *Cinq-Mars*, c'est le moment du crépuscule qui apparaît particulièrement troublant :

Le jour était entièrement tombé, mais on aurait pu croire qu'un jour plus doux se levait, car la lune sortait de la mer dans toute sa splendeur ; le ciel transparent du Midi ne se chargeait d'aucun nuage et semblait un voile d'un bleu pâle semé de paillettes argentées¹⁵⁴.

La conjonction adversative *mais* marque clairement comment l'astre cher aux romantiques

¹⁵⁰ *Daphné*, chapitre II, p. 904.

¹⁵¹ *L'Alméh*, chapitre II, p. 454-455. Nous soulignons.

¹⁵² *Ibid.*, chapitre III, p. 474.

¹⁵³ *Ibid.*, chapitre I, p. 449.

¹⁵⁴ *Cinq-Mars*, chapitre XI, p. 132.

peut remettre en cause les catégories établies en brouillant le partage du jour et de la nuit. Autre paradoxe, l'application du terme *voile* à un ciel limpide semble souligner la part de mystère inhérente à tout spectacle nocturne.

Mais le passage montre aussi que le caractère changeant de la nature contribue à rendre sa contemplation incertaine. La description du Mont Serrat dans la nuit et le vent, au début du « Trappiste », l'illustre magistralement :

Quand des nuages blancs sur son dos arrondi
Roulaient leurs flots chassés par le vent du midi,
Les brisant de son front, comme un nageur habile,
Le géant semblait fuir sous ce rideau mobile ;
Tantôt un piton noir, seul dans le firmament,
Tel qu'un fantôme énorme, arrivait lentement ;
Tantôt un bois riant, sur une roche agreste,
S'éclairait, suspendu comme une île céleste.
Puis enfin, des vapeurs délivrant ses contours,
Comme une forteresse au milieu de ses tours,
Sortait le pic immense¹⁵⁵ ...

Si le phénomène naturel des nuages chassés par le vent est d'abord évoqué sans détour, le poète prend ensuite le parti de décrire ce que les yeux peuvent aussi voir : un mouvement et de furtives apparitions d'un élément pourtant inerte, mais dont plusieurs images traduisent bien l'impression de vie que lui confère l'agitation du ciel. Il n'y a peut-être pas là qu'un jeu poétique dans cette entrée en matière, mais également l'annonce de ce qui constitue le cœur du texte : l'instabilité politique et le vacillement des certitudes qu'elle entraîne¹⁵⁶. C'est encore ce que peut suggérer une autre pause descriptive, introduisant le discours final du héros :

Aux mots entrecoupés du vainqueur catholique,
Se mêlaient d'un torrent la voix mélancolique,
Le froissement léger des mélèzes touffus,
D'un combat éloigné les coups longs et confus,
Et des loups affamés les hurlements funèbres,
Et le cri des vautours volant dans les ténèbres¹⁵⁷.

Allant de la douceur à la dysphorie, les bruits du dehors reproduisent en quelque sorte la déception que vient d'introduire le récit d'un « jeune martyr »¹⁵⁸, avant que le moine-soldat ne défende une fidélité inconditionnelle à la monarchie de droit divin.

Une telle fragilité du réel peut justifier l'incrédulité qu'exprime le duc de Beaufort, au chapitre X de *Cinq-Mars*, quand il aperçoit dans le camp ennemi les téméraires Français ayant réussi à se sortir d'un faux pas en prenant une position espagnole :

Mais, sire, ai-je encore du feu dans les yeux, ou suis-je devenu fou d'un coup de soleil ? Il me semble que je vois sur ce bastion des cavaliers en habits rouges qui ressemblent furieusement à vos cheveu-légers que nous avons crus morts.¹⁵⁹

¹⁵⁵ « Le Trappiste », *op.cit.*, v. 15-25, p. 87.

¹⁵⁶ Voir chapitre 7, p. 563 *sqq.*

¹⁵⁷ « Le Trappiste », *op.cit.*, v. 185-190, p. 91.

¹⁵⁸ *Ibid.*, v. 124, p. 90.

¹⁵⁹ *Cinq-Mars*, chapitre X, p. 122.

En dépit de ce qu'il dit, le personnage n'est pas ici victime d'une hallucination. Mais il semble révélateur d'une mise en cause récurrente des apparences, chez Vigny, que le gentilhomme doute de la réalité de ce qu'il perçoit, ainsi que de ses propres capacités de jugement, avant d'ajouter foi au spectacle qui s'offre effectivement à lui.

II/ ÉCRITURE DE LA CONFUSION

Voir les apparences factices faire bien souvent illusion et la réalité être ainsi mise en doute, sous la plume d'Alfred de Vigny, autorise à parler à son sujet d'une véritable écriture de la confusion. Pour en approfondir l'étude, après avoir exploré quelques domaines privilégiés des faux-semblants, il convient de distinguer quels procédés en rendent compte. L'identification de nombreux motifs baroques dans l'œuvre de l'écrivain permettra également de mieux mesurer à quel point le doute s'y déploie.

A) ENTRE DÉVOILEMENT ET OBSCURITÉ

Les nombreux exemples de confusion des apparences déjà analysés justifient la distinction platonicienne entre *diegesis* et *mimesis* : narration et représentation, en prose ou en vers¹⁶⁰. En effet, si le personnage d'un récit comme d'un drame peut faire entendre la force des faux-semblants par des répliques crédules ou des commentaires lucides, il est crucial, au théâtre, de pouvoir apprécier le jeu des acteurs et repérer, en particulier, les signes de l'ostentation ou de la dissimulation. Dans une pièce, la construction de l'intrigue joue également un rôle essentiel plaçant ou non le spectateur dans une position de surplomb par rapport aux personnages. Elle n'est bien sûr pas à négliger dans un récit, mais alors le lecteur est aussi guidé par les propos du narrateur. Celui-ci joue un rôle majeur dans le compte rendu de l'illusion, selon ce qu'il livre des scènes qu'il rapporte et les commentaires qu'il en fait.

Le roman peut ainsi ménager de subtils équilibres entre erreur et vérité, dont rend très bien compte le chapitre XIX de *Cinq-Mars*. On y voit Henri rappeler au roi les nombreux torts de Richelieu et obtenir, de façon à peine voilée, l'accord de fomenter une conjuration pour renverser le ministre¹⁶¹. Toutefois à la fin du chapitre, Jacques fait une révélation qui jette un jour nouveau sur cette scène : « Ce matin, pendant que vous descendiez de chez le roi par un

¹⁶⁰ Voir G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 50.

¹⁶¹ *Cinq-Mars*, chapitre XIX, p. 218-219.

côté de l'escalier, le père Joseph y montait par l'autre. »¹⁶² On est donc amené à reconsidérer l'entrevue du souverain et de son favori pour y voir, non plus un moment de confiance et de complicité, mais, de la part de Louis, une comédie amenant Cinq-Mars à confier ses projets afin de pouvoir les contrarier. Jacques n'est cependant pas en mesure d'apporter davantage de détails sur cette trahison, dont les motivations et les modalités restent donc assez mystérieuses. Si cet éclaircissement n'est pas complet, il faut remarquer qu'il en va de même de la mystification du lecteur, quand le héros quitte le monarque : on lit en effet que le second « rougit un peu » quand le premier croit « entendre du bruit sur l'escalier »¹⁶³, ce qui est de nature à éveiller la suspicion. La suite de l'épisode maintient la balance entre révélation et dissimulation :

Le favori sortit ; mais le trouble de son maître ne lui était point échappé.

Il descendait lentement et en cherchait la cause en lui-même, lorsqu'il crut entendre le bruit de deux pieds qui montaient la double partie de l'escalier à vis, tandis qu'il descendait l'autre ; il s'arrêta, on s'arrêta ; il remonta, il lui sembla qu'on descendait ; il savait qu'on ne pouvait rien voir entre les jours de l'architecture, et se décida à sortir, impatienté de ce jeu, mais très inquiet. Il eût voulu pouvoir se tenir à la porte d'entrée pour voir qui paraîtrait. Mais à peine eut-il soulevé la tapisserie qui donnait sur la salle des gardes, qu'une foule de courtisans qui l'attendait l'entoura, et l'obligea de s'éloigner pour donner les ordres de sa charge ou de recevoir des respects, des confidences, des sollicitations, des présentations, des recommandations, des embrassades, et ce torrent de relations graduelles qui entourent un favori, et pour lesquelles il faut une attention présente et toujours soutenue, car une distraction peut causer de grands malheurs. Il oublia ainsi à peu près cette petite circonstance qui pouvait n'être qu'imaginaire, et, se livrant aux douceurs d'une sorte d'apothéose continue, monta à cheval dans la grande cour, servi par de nobles pages, et entouré des plus brillants gentilshommes.¹⁶⁴

La transcription du mystérieux manège qui se joue dans l'escalier à double vis de Chambord entretient d'abord la méfiance, avant que le protagoniste ne soit distrait par le théâtre de la cour, dont l'artifice peut être souligné par la tapisserie qu'il faut soulever pour y accéder. Le narrateur avertit du reste clairement des dangers de cette agitation, dans une intervention prescriptive, au présent gnomique. Pourtant, il contribue ensuite à égarer le lecteur en minimisant l'importance de l'épisode qui précède, par le biais des adjectifs *petite* et *imaginaire*, ainsi que de la négation restrictive *n'... qu'*. Il s'agit sans doute là du point de vue du personnage, mais la modalisation du verbe *pouvoir* ne le met que bien faiblement à distance. La leçon explicite d'un nécessaire effort de lucidité se donne donc à éprouver en cédant la place à une confusion – que traduit par ailleurs l'énumération des pluriels – qui confirme le risque d'illusion en le rendant effectif.

Ce sont précisément les procédés par lesquels Vigny peut ainsi révéler l'illusion ou la rendre sensible, parfois jusqu'à nous piéger, qui appellent quelques analyses.

¹⁶² *Ibid.*, p. 226.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 219.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 219-220.

1. JEUX D'INDICES

L'exemple de *Cinq-Mars* s'avère privilégié pour étudier comment le thème du leurre des apparences peut être développé de façon claire, voire insistante, quasi didactique.

Avant même que le récit ne commence, le sous-titre du roman – « Une conjuration sous Louis XIII » – désigne l'intrigue et la dissimulation comme des sujets et des moteurs essentiels de l'œuvre. Par la suite, plusieurs titres de chapitres avertissent d'emblée que des erreurs vont se commettre, même sans être appelées à occuper la première place dans les pages qui suivent. C'est en particulier le cas au chapitre XI, intitulé « Les Méprises », alors qu'il expose comment, après la bataille menée au siège de Perpignan, Henri retrouve Grandchamp et ses interminables discours, empêche de faire pendre deux prisonniers Espagnols, discute de l'ambition avec de Thou et entre dans les bonnes grâces du roi, qui congédie Richelieu. Nul malentendu, donc, en apparence, mais le titre invite à la méfiance, ce qui peut amener à prendre conscience des décalages qui empêchent chacune des conversations du chapitre de constituer un véritable échange : Cinq-Mars n'écoute guère son serviteur qui soliloque ; il ne connaît pas l'identité des hommes dont il sauve la vie ; il n'avoue pas à son ami les causes de son ambition ; de même, le roi ne parvient pas à avoir une explication franche avec son ministre. La simple suggestion liminaire engage donc une véritable herméneutique. Par comparaison, les titres des chapitres XVI et XVII érigent en vérité générale – par l'emploi d'articles définis singuliers – une obscurité dont il est plus facile de s'aviser : « La Confusion » est celle du pauvre de Thou, que Cinq-Mars n'a pas tenu au courant de ses manœuvres ; « Le Secret » est celui que confie enfin le héros en avouant à son ami qu'il aime Marie de Gonzague.

Les citations en exergue ne sont pas en reste dans la thématization de l'illusion, ce dès la page-titre. L'extrait des *Mémoires sur Anne d'Autriche* de madame de Motteville, en présentant les principaux noms liés à la conjuration, en indique naturellement le caractère occulte : « *Le roi était tacitement le chef [...] ; le nom dont on se servait était celui du duc d'Orléans* »¹⁶⁵. Une seconde citation vient de plus renforcer la notion d'imposture : « *Qui trompe-t-on donc ici ?* »¹⁶⁶ La modalité interrogative accroît encore le climat d'incertitude que créent ces épigraphes et qu'entretient peut-être aussi l'absence du nom de Beaumarchais, auteur certes connu de cette phrase tirée – quoique légèrement déformée – du *Barbier de Séville*, mais dont l'effacement peut amener à formuler une nouvelle interrogation en se demandant qui pose cette question. Les citations placées en tête des différents chapitres ne rappellent pas avec autant de précision la dynamique de la duperie mais il leur arrive de renvoyer plus largement au thème de l'illusion. C'est le cas des vers de Shakespeare reproduits et traduits au début du chapitre XXII :

Souffle, souffle, vent d'hiver,
Tu n'es pas si cruel

¹⁶⁵ *Ibid.*, page-titre, p. 3.

¹⁶⁶ *Ibid.* Voir Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* [1775], III, 11, éd. R. Pomeau, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 88 (Bazile) : « Qui diable est-ce donc qu'on trompe ici ? »

Que l'ingratitude de l'homme,
 Ta dent n'est pas si pénétrante,
 Car tu es invisible,
 Quoique ton souffle soit rude.
 Hé, ho, hé ! chante, hé, ho, hé ! dans le houx vert ;
 La plupart des amis sont faux, les amants fous.¹⁶⁷

Si cette chanson d'Amiens paraît surtout s'accorder à « L'Orage » qui constitue la toile de fond du chapitre, elle amorce aussi le motif de la trahison, illustré par le monstrueux reniement de Laubardemont mais déjà suggéré dans la description des Pyrénées, en des formules proches de celles du dramaturge anglais puisqu'il est dit des ours, avant que soient évoqués les contrebandiers : « ce ne sont là ni les plus sauvages ni les plus cruels habitants que ramène l'hiver dans ces montagnes »¹⁶⁸. Plus généralement, dans l'épigraphe, les termes *ingratitude*, *invisible* et *faux* évoquent des sujets qui parcourent tout le roman de Vigny : l'infidélité, la dissimulation, l'hypocrisie... Au chapitre VI, la citation de Racan s'accorde même davantage avec l'ensemble de l'ouvrage qu'avec le phénomène précis du « Songe » :

*Le bien de la fortune est un bien périssable,
 Quand on bastit sur elle, on bastit sur le sable ;
 Plus on est eslevé, plus on court de dangers.
 Les grands pins sont en butte aux coups de la tempeste...*¹⁶⁹

C'est la pensée de la vanité qui domine ces vers, en accord avec les prédictions macabres du rêve de Cinq-Mars et de la folie de Jeanne que l'on peut lire dans la suite du chapitre, mais aussi, plus largement, avec la problématique de la chute qui traverse l'ensemble du livre. Quant à l'épigraphe du chapitre X, tirée de *La Panhypocrisiade* de Népomucène Lemercier (publiée en 1819), elle relativise par avance la valeur des « Récompenses » décernées lors du siège de Perpignan en annonçant les diversions manigancées par Richelieu, en même temps qu'elle apporte un contrepoint aux succès militaires du groupe de Cinq-Mars, rapportés au chapitre précédent :

LA MORT

*Ah ! comme du butin ces guerriers trop jaloux
 Courent bride abattue au-devant de mes coups.
 Agitez tous leurs sens d'une rage insensée.
 Tambour, fifre, trompette, ôtez-leur la pensée.*¹⁷⁰

Parallèlement, la prosopopée de la Mort délivre une mise en garde plus générale contre l'aveuglement des hommes et la fragilité de la vie, contribuant à la profondeur métaphysique du roman¹⁷¹.

L'épigraphe d'« Éloa » fonctionne de façon similaire. La réminiscence du chapitre III de la Genèse – « C'est le serpent, dit-elle, je l'ai écouté ; et il m'a trompée. »¹⁷² – avertit de la

¹⁶⁷ *Cinq-Mars*, chapitre XXII, p. 256. Citation de Shakespeare, *Comme il vous plaira* [1599], II, 7 (voir note d'A. Bouvet, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1387).

¹⁶⁸ *Cinq-Mars*, chapitre XXII, p. 257.

¹⁶⁹ *Ibid.*, chapitre VI, p. 66. Citation de Racan, « Tircis, il faut songer à faire la retraite », 1618 (voir note 1 d'A. Bouvet, p. 1337).

¹⁷⁰ *Cinq-Mars*, chapitre X, p. 115. Voir note 1 d'A. Bouvet, p. 1351.

¹⁷¹ Voir notre chapitre 8, p. 644 *sqq.*

¹⁷² « Éloa », *Poèmes antiques et modernes*, p. 10. Voir Genèse, III, 13 : « Le serpent m'a trompée, et j'ai mangé ce fruit. »

séduction de Satan tout en incitant à rapprocher la chute d'Éloa de celle d'Ève, de façon à interroger les mystères du péché et de la rédemption. Ce genre d'épigraphe, tout comme les titres que nous venons de relever, incite le lecteur à partager le même surplomb que l'auteur – puisque ces citations ne sont pas du ressort du narrateur – sur son œuvre, la même distance vis-à-vis des vicissitudes de l'existence.

Le narrateur reste toutefois le guide le plus sûr du lecteur. On peut en prendre pour seul exemple la fin du chapitre VII de *Cinq-Mars*, où Joseph et Richelieu défendent chacun, au détriment et à l'insu de l'autre, leurs intérêts personnels dans des conversations particulières qu'ils tiennent, avec différents visiteurs, dans le « Cabinet »¹⁷³ du premier ministre. À l'arrivée du « maréchal d'Estrées, [...] partant pour l'ambassade de Rome », le récit rapporte et traduit un échange de regards entre le cardinal et son bras droit « qui voulait dire d'une part : Souvenez-vous de la promesse que vous venez de me faire ; de l'autre : Soyez tranquille. »¹⁷⁴ Sans qu'on sache encore à quelle promesse il est fait allusion, le narrateur nous permet de comprendre sans difficulté à quelle manœuvre se livre le capucin après avoir montré « à son maître qu'il tenait sous le bras une de ses victimes qu'il préparait à être un docile instrument » :

Le père Joseph lui parlait bien en secret, mais point dans le sens de son maître ; il ne pensait qu'à être cardinal, et se préparait d'autres intelligences en cas de défection de la part du premier ministre.

« Dites à Monsieur qu'il ne se fie pas aux apparences, et qu'il n'a pas de plus fidèle serviteur que moi. Le Cardinal commence à baisser ; et je crois de ma conscience d'avertir de ses fautes celui qui pourrait hériter du pouvoir royal pendant la minorité. Pour donner à votre grand prince une preuve de ma bonne foi, dites-lui qu'on veut faire arrêter Puy-Laurens, qui est à lui, qu'il le fasse cacher, ou bien le Cardinal le mettra aussi à la Bastille. »¹⁷⁵

En même temps qu'on découvre les ambitions de l'éminence grise, on jouit du spectacle de sa rouerie, auquel les indications du narrateur empêchent de se laisser prendre. Quand l'intrigant invite à se méfier des apparences, le lecteur savoure ainsi comment le précepte dénonce sa propre énonciation, purement stratégique. La suite de l'épisode révèle tout aussi clairement la fourberie de Richelieu :

Tandis que le serviteur trahissait ainsi son maître, le maître ne restait pas en arrière et trahissait le serviteur. Son amour-propre et un reste de respect pour les choses de l'Église le faisaient souffrir à l'idée de voir le méprisable agent couvert du même chapeau qui était une couronne pour lui, et assis aussi haut que lui-même, à cela près de l'emploi passager de ministre. Parlant donc à demi voix au maréchal d'Estrées :

« Il n'est pas nécessaire, lui dit-il, de persécuter plus longtemps Urbain VIII en faveur de ce capucin que vous voyez là-bas ; c'est bien assez que Sa Majesté ait daigné le nommer au cardinalat, nous concevons les répugnances de Sa Sainteté à couvrir ce mendiant de la pourpre romaine. »¹⁷⁶

Les propos du cardinal se comprennent aisément d'eux-mêmes, mais le commentaire qui précède permet d'en éclairer les raisons psychologiques. Avant cela, la transition sous forme de chiasme parfait la lisibilité de la scène en soulignant, avec la réciprocité du parjure, la

¹⁷³ *Cinq-Mars*, titre du chapitre VII.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 88-89.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 89.

généralisation de la tromperie. Malgré la relative complexité de cette double perfidie, secrète quoique publique, les nombreux éclaircissements du narrateur évitent à la scène toute confusion.

Si tous ces éléments – titres, épigraphes et commentaires du narrateur – s’adressent nécessairement à un lecteur, d’autres pourraient se retrouver au théâtre pour éclairer des spectateurs. Le contenu même des propos de Richelieu, dans l’exemple qui précède, permet de comprendre qu’il porte un coup au capucin. La façon dont sont prononcées les répliques peut aussi s’avérer très éclairante. Nous l’avons souligné à propos de *La Maréchale d’Ancre*, où les courtisans complotent souvent à voix basse et feignent à voix haute. Les mêmes signes de l’hypocrisie sont présents à la fin du chapitre XIII de *Cinq-Mars*, à l’occasion d’un dialogue entre Laubardemont et Joseph qu’il faut bien qualifier de caricatural :

- Adieu, mon révérend père !
- Adieu, mon vénérable ami ! » dirent-ils tout haut ; mais tout bas :
- « Adieu, assassin à robe grise : je retrouverai l’oreille du Cardinal en ton absence.
- Adieu, scélérat à robe rouge : va détruire toi-même ta famille maudite ; achève de répandre ton sang dans les autres ; ce qui en restera en toi, je m’en charge...¹⁷⁷

La symétrie impeccable des répliques dispense de toute intervention du narrateur, dans cette scène qui figure de façon très théâtrale l’idée de duplicité. De même, l’éloquence de certains décors souligne le règne de l’illusion sans analyse explicite. Ainsi, l’escalier à double révolution de Chambord n’est pas présenté comme un symbole de dissimulation, d’ambivalence et de contournement, mais il n’est plus utile de le préciser après la visite de Joseph au roi, au chapitre XIX.

2. SOLLICITATION DE L’ÉMOTION

Si les avertissements quasi explicites de l’auteur et du narrateur ne se bornent pas à signifier le mensonge des apparences mais encouragent une réception critique, l’implication du lecteur dans la dénonciation de l’illusion s’accroît cependant quand le texte ménage des réactions émotives à la fois instructives et marquantes.

C’est bien sûr le cas du rire, que cultive notamment le chapitre XVI de *Cinq-Mars*, centré sur de Thou qui, plongé dans ses lectures philosophiques et tenu à l’écart des intrigues de la cour par son ami, ne comprend pas le « grand bruit » qui se fait entendre « sous ses fenêtres »¹⁷⁸ et dont le lecteur sait, à la suite des deux chapitres qui précèdent, qu’il s’agit de l’émeute mise en scène par Gondi pour affaiblir Richelieu. On sourit donc de l’erreur du jeune homme quand il croit à « quelque fête populaire ou quelque comédie de carnaval »¹⁷⁹. Le comique de la situation se précise avec l’arrivée de Fournier et du comte Du Lude, cherchant à échapper au peuple de plus en plus échauffé par la manifestation :

¹⁷⁷ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 157.

¹⁷⁸ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 184.

¹⁷⁹ *Ibid.*

- Nous venons vous demander asile pour la journée.
- Asile ! et contre qui ? dit de Thou en le faisant asseoir.
 - Contre le plus bas peuple de Paris, qui nous veut pour chefs, et que nous fuyons ; il est odieux : la vue, l'odeur, l'ouïe et le contact surtout sont par trop blessés, dit M. du Lude avec une gravité comique : c'est trop fort.
 - Ah ! ah ! vous dites donc que c'est trop fort ? dit de Thou très étonné, mais ne voulant pas en faire semblant.
 - Oui, reprit l'avocat ; vraiment, entre nous, M. le Grand va trop loin.
 - Oui, il pousse trop vite les choses ; il fera avorter nos projets, ajouta son compagnon.
 - Ah ! ah ! vous dites donc qu'il va trop loin ? répondit, en se frottant le menton, de Thou toujours plus surpris,
- Il y avait trois mois que son ami Cinq-Mars ne l'était venu voir, et lui, sans s'inquiéter beaucoup, le sachant à Saint-Germain, fort en faveur, et ne quittant pas le roi, était très-reculé pour les nouvelles de la Cour.¹⁸⁰

De façon plaisante, le désir du maître des lieux de ne pas laisser voir son ignorance des événements le réduit à répéter, par deux fois, les paroles elliptiques des nouveaux venus, en pure perte. Le redoublement de l'exclamation *ah !* et l'emploi du verbe *dire* montrent bien que le personnage n'est capable que d'un discours minimal, reprenant celui de ses interlocuteurs sans y rien comprendre ; les explications qu'ajoute ensuite le narrateur ne font que le confirmer tout en maintenant le lecteur dans une position de surplomb qui lui permet d'apprécier au mieux la drôlerie des circonstances. Celle-ci s'accroît quand de Thou confie davantage ses idées erronées :

- [...] Ah ça, dites-moi un peu, on n'a donc pas fêté, la Sainte-Barbe ?
 - La Sainte-Barbe ! dit Fournier.
 - La Sainte-Barbe ! dit du Lude.
 - Oui, oui, on a brûlé de la poudre ; c'est ce que veut dire M. de Thou, reprit le premier en riant. Ah ! c'est fort drôle ! fort drôle ! Oui, effectivement, je crois que c'est aujourd'hui la Sainte-Barbe.
- Cette fois de Thou fut confondu de leur étonnement et réduit au silence ; pour eux, voyant qu'ils ne s'entendaient pas avec lui, ils prirent le parti de se taire de même.¹⁸¹

Ce sont maintenant les émeutiers repentis qui répètent avec perplexité les paroles de leur hôte, signe que la confusion devient générale, ce que confirme finalement le rire de Fournier qui, contrairement à celui du lecteur, repose sur une méprise, prenant l'erreur du reclus pour une facétie. La scène ne s'achève toutefois pas sur le silence impuissant auquel se trouvent réduits les personnages ; l'arrivée de l'abbé Quillet répète le même schéma d'incompréhension tout en l'aggravant, puisqu'au silence désemparé va succéder un dépit plus violent. Le prêtre évoque en effet comme une affaire entendue des nouvelles dont de Thou n'a pas connaissance : « Que je vous dise, mon ami, à vous qui êtes dans leurs secrets ; je les ai fiancés il y a quinze jours, comme ils vous l'ont raconté. »¹⁸² Hormis le verbe *fiancer* et la précision temporelle, la déclaration reste très allusive, faute d'identifier les référents des pronoms employés. C'est pourquoi le narrateur montre, de façon imagée, son personnage « tombant de Charybde en Scylla »¹⁸³. L'échange tourne ensuite au quiproquo, l'abbé ne soupçonnant pas l'ignorance de son confident :

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 185-186.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 187-188.

¹⁸² *Ibid.*, p. 188.

¹⁸³ *Ibid.*

- Mais, dit de Thou très gravement, je ne sais pas, d'honneur, ce que vous voulez dire. Qui donc fait des sottises ?
- Allons donc, mon cher ! voulez-vous faire encore le mystérieux avec moi ? C'est injurieux, dit le bonhomme, commençant à se fâcher.
- Non, vraiment ! Mais qui avez-vous fiancé ?
- Encore ! fi donc, monsieur !
- Mais quelle est donc cette émeute de ce matin ?
- Vous vous jouez de moi. Je sors, dit l'abbé en se levant.¹⁸⁴

Après les répliques, ce sont donc les situations qui se reproduisent, sans plus susciter le rire chez les personnages, mais toujours chez le lecteur, qui ressent d'autant mieux combien les personnages s'enlisent dans l'ignorance et l'erreur.

La même profondeur de l'illusion est encore développée par un dialoguiste ironique au chapitre XXII où Jacques, portant le traité avec l'Espagne dans les Pyrénées, retrouve Houmain, redevenu contrebandier bien que restant au service de Laubardemont, dont il cache la nièce devenue folle tout en la traitant comme une esclave. On comprend alors que les deux vauriens se sont déjà croisés sans pour autant beaucoup se connaître. Jacques découvre ainsi les intrigues dans lesquelles trempe Houmain, sans laisser soupçonner qu'il est lui-même le fils de Laubardemont. L'ancien juge prononce ainsi des répliques qui, trahissant son ignorance, prêtent involontairement à sourire. Il rapporte par exemple : « je fis connaissance avec notre pendant, un grand drôle nommé Laubardemont. Je ne sais pas si tu le connais. »¹⁸⁵ Jacques se garde de répondre précisément et laisse parler son camarade qui ajoute, commentant l'état de Jeanne :

- Il aurait mieux aimé la savoir sous la neige que dessus, mais il ne voulait pas l'y mettre lui-même, parce qu'il est bon parent, comme il le dit.
- Et comme je le sais, dit le nouveau venu, mais va...
- On conçoit qu'un homme comme lui, qui vit à la cour, n'aime pas avoir une nièce folle chez lui. C'est tout simple. Si j'avais continué aussi mon rôle d'homme de robe, j'en aurais fait autant en pareil cas. Mais ici nous ne représentons pas, comme tu vois¹⁸⁶...

Malgré lui, le contrebandier tient des propos très ironiques, non seulement quand il répète, sans le savoir, les allégations hypocrites de Laubardemont à l'homme le mieux placé pour ne pas s'y laisser tromper, mais aussi quand il se dit étranger à toute forme de comédie alors qu'il fait ici le jeu de son maître sans aucune lucidité. De même, c'est tout aussi naïvement qu'il révèle à Jacques que l'homme de main de Richelieu « court la montagne [...] pour arrêter deux coquins qui veulent apporter ici soixante mille soldats espagnols en papier dans leur poche »¹⁸⁷. Ne soupçonnant pas qu'il s'adresse à l'une des personnes dont il parle, il ajoute avec un air de supériorité ridicule : « Tu ne comprends pas peut-être à demi-mot, croquant ! hein ? eh bien, c'est pourtant comme je te dis »¹⁸⁸. Quoique la scène soit plus grinçante que celle opposant de Thou aux complices de Cinq-Mars, elle n'en prête pas moins à sourire de l'insuffisance des apparences.

Cette dernière est également rendue sensible par la dramatisation de l'épisode rapporté au

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 188-189.

¹⁸⁵ *Ibid.*, chapitre XXII, p. 262.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 263.

¹⁸⁸ *Ibid.*

chapitre VIII. Quoique le lecteur comprenne que le roi et son ministre affichent des postures trompeuses en feignant, pour l'un, la capacité de gouverner seul, pour l'autre, l'humble désir de quitter le pouvoir, le narrateur sait retenir son intérêt en allongeant les préliminaires de la confrontation entre les deux hommes et en représentant un public très intéressé par le spectacle des manœuvres du cardinal :

Personne ne l'avait perdu de vue, tout en faisant paraître le contraire, et tout se tut, ceux mêmes qui parlaient au roi ; tous les courtisans se penchèrent en avant pour voir et écouter.¹⁸⁹

En outre, après le revirement de Louis XIII, qui renonce à disgracier Richelieu, le narrateur insiste sur l'impression d'un retour au calme :

L'orage semblait donc entièrement apaisé, et aux agitations violentes de la matinée succédait un calme fort doux ; un murmure respectueux interrompu par des rires agréables, et l'éclat des protestations d'attachement, étaient tout ce qu'on entendait dans la tente.¹⁹⁰

De la sorte, l'annonce du décès de la reine mère constitue un véritable coup de théâtre qui, surprenant le lecteur quand il ne s'y attendait sans doute plus, peut lui faire éprouver la fragilité des apparences.

Les faux-semblants suscitent toutefois des émotions plus violentes et douloureuses dans *La Canne de jonc*, quand Renaud rapporte l'assaut porté au « corps de garde russe »¹⁹¹. La mort silencieuse des premiers ennemis semble se faire facilement, doucement : « Les factionnaires que nous rencontrâmes en montant disparurent sans bruit, comme des roseaux que l'on couche par terre avec la main. »¹⁹² L'image qui transcrit cette impression peut cependant soulever l'indignation du lecteur par la façon dont elle minimise l'action de tuer. Quoi qu'il en soit, le narrateur rappelle la réalité sanglante de la guerre quand il décrit le comportement de ses hommes entrant dans la grange où dormaient les autres soldats russes :

ils se jetèrent d'abord sur les armes, puis sur les hommes, comme des loups sur un troupeau. Oh ! ce fut une boucherie sourde et horrible ! la baïonnette perçait, la crosse assommait, le genou étouffait, la main étranglait.¹⁹³

Nul euphémisme ici ; au contraire, une image forte, suivie de l'énumération concrète des gestes meurtriers, dément complètement les suggestions précédentes et amène à partager le sentiment d'horreur qu'exprime l'exclamation répétée. La découverte de la mort d'un enfant conduit au même mouvement de révélation abominable, mais selon d'autres détours. Renaud rapporte d'abord des sensations imprécises : « En rentrant, j'avais frappé au hasard un coup terrible, devant moi, sur quelque chose de noir que j'avais traversé d'outre en outre »¹⁹⁴. Le référent du pronom indéfini ne tarde cependant pas à se préciser :

Je vis un de ces officiers de quatorze ans si nombreux dans les armées russes qui nous envahirent à cette époque [...]. Ses longs cheveux bouclés tombaient sur sa poitrine, **aussi**

¹⁸⁹ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 100.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹¹ *Servitude et grandeur militaires*, III, titre du chapitre VIII.

¹⁹² *Ibid.*, p. 809.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 810.

¹⁹⁴ *Ibid.*

blonds, **aussi** soyeux **que** ceux d'une femme, et sa tête s'était penchée **comme** s'il n'eût fait que s'endormir une seconde fois. Ses lèvres roses, épanouies **comme** celles d'un nouveau-né, **semblaient** encore engraisées par le lait de la nourrice, et ses grands yeux bleus entrouverts avaient une beauté **de forme** candide, féminine et caressante. Je le soulevai sur un bras, et sa joue tomba sur ma joue ensanglantée, **comme** s'il allait cacher sa tête entre le menton et l'épaule de sa mère pour se réchauffer. Il **semblait** se blottir sous ma poitrine pour fuir ses meurtriers. La tendresse filiale, la confiance et le repos d'un sommeil délicieux reposaient sur sa **figure** morte, et il **paraissait** me dire : « Dormons en paix. »¹⁹⁵

Comme nous le soulignons, la description de la victime comme un bel et jeune enfant paisiblement endormi multiplie les expressions de l'illusion. Celle-ci ne trompe donc guère, se présentant explicitement comme une simple impression. De plus, elle s'avère lourde de sens et d'émotion. En effet, loin de dissimuler l'horreur de la guerre, elle la révèle en représentant quelle image devrait offrir un enfant de cet âge. Les faux semblants dénoncent donc ici l'atrocité de la réalité qui les supplante contre toute attente. Non sans violence, ce tableau onirique laisse à la charge du lecteur la prise de conscience de son tragique mensonge. Après cela, la révélation explicite de la cruauté et de l'ampleur du massacre n'est pas plus douloureuse :

je sentis que j'appuyais sur moi la garde de mon sabre qui traversait son cœur et qui avait tué cet ange endormi. Je voulus pencher ma tête sur sa tête, mais mon sang le couvrit de larges taches ; je sentis la blessure de mon front, et je me souvins qu'elle m'avait été faite par son père. Je regardai honteusement de côté, et je ne vis qu'un amas de corps que mes grenadiers tiraient par les pieds et jetaient dehors [...]. Je sortis à la hâte de cet antre qui puait le sang¹⁹⁶...

Symétriquement au narrateur qui rapporte le besoin de fuir l'horreur après l'avoir regardée en face, sans plus pouvoir l'atténuer, le lecteur, suite au portrait illusoire de la victime juvénile, conserve un certain recul devant cette description qui, à l'opposé, multiplie les termes crus. L'illusion paradoxalement effroyable de la vie de l'enfant tué a en effet permis d'éviter une réception exclusivement participative, sans distance, de cette scène terrible, en adjoignant à l'émotion une conscience critique du scandale que représente cette mort contre-nature.

3. RÉCEPTION PIÉGÉE

De même, quand Vigny nous prend au piège de l'illusion, il nous offre une expérience instructive bien plus qu'il ne nous soumet à la puissance de la fiction. C'est déjà le principe de la dramatisation, qui suscite l'attention pour mieux faire sentir le coup de théâtre et amener à y méditer durablement. Aussi, malgré son choix d'avertir lecteurs et spectateurs du dénouement de ses pièces¹⁹⁷, Vigny les confronte parfois à l'erreur. Dans son foisonnement complexe, l'exposition de *La Maréchale d'Ancre* ménage ainsi quelques fausses pistes, par exemple quand Monglat dit de Borgia : « C'est encore un de ces Italiens que Concini nous a

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 810-811.

¹⁹⁷ Voir chapitre 7, p. 575 *sqq.*

amenés et qui n'ont que la cape et l'épée. »¹⁹⁸ S'il n'est pas entièrement faux de dire que Borgia ait été attiré à la cour par son rival, quand on apprend ensuite quelles sont véritablement les relations des deux ennemis, on est encouragé à la circonspection. La complexité des apparences et la difficulté d'en juger sont également rendues sensibles aux scènes 5 et 6 l'acte III, où la gaieté des gentilshommes – qui rapportent des nouvelles frivoles quand un soulèvement populaire est imminent – les fait passer pour fous, avant que l'on n'apprenne, par leurs apartés, que leur détachement est feint¹⁹⁹. D'abord incapable de déterminer la sincérité des personnages, le spectateur est ainsi confronté à la difficulté de percevoir la vérité des êtres. De façon similaire, à la scène 3 de l'acte II de *Chatterton*, les allégations des Lords sur la fortune du père du héros peuvent jeter un doute chez le spectateur comme chez Kitty Bell, avant que le protagoniste ne réaffirme sa misère²⁰⁰.

C'est toutefois dans ses récits que Vigny fait plutôt le choix d'égarer ses lecteurs, peut-être parce que la lecture solitaire permet davantage de corriger nos premières impressions et de réfléchir à nos erreurs. *Cinq-Mars* offre à nouveau plusieurs exemples sur ce point. Nous savons certes combien le narrateur peut guider le lecteur dans la dénonciation des apparences trompeuses. Même sans interventions explicites de sa part, la construction de l'intrigue est souvent très éclairante. Ainsi, au chapitre VII, la mise au jour de la façon dont Richelieu intrigue, dans les premières pages, permet de comprendre qu'il ment effrontément quand il déclare devant sa cour : « nous n'avons point de secrets, notre politique est franche et au grand jour : l'intérêt de Sa Majesté et de l'État, voilà tout. »²⁰¹ Mais le lecteur n'est pas toujours guidé dans ce premier roman. Alors que plusieurs titres, on l'a vu, avertissent des risques d'illusion, celui du chapitre XVII – « La toilette » – ne renvoie qu'au cadre de ce qui sera en fait une scène de conjuration, d'une façon qui rappelle la dissimulation nécessairement attachée à un complot.

Le chapitre XXI représente même un piège, pour le lecteur comme pour les protagonistes. Ce n'est en effet qu'à la toute fin de l'entrevue secrète entre Henri et Marie dans le confessionnal de l'église Saint-Eustache qu'il apparaît que les jeunes gens n'ont pas discuté sous l'égide de l'abbé Quillet, mais espionnés par le père Joseph. Le héros se croit au sommet de la joie quand la princesse lui réaffirme sa fidélité :

– Vous l'entendez, mon père », dit Cinq-Mars, transporté de bonheur ; « bénissez cette seconde union, c'est celle du dévouement, plus belle encore que celle de l'amour. Qu'elle soit à moi tant que je vivrai ! »²⁰²

Mais c'est alors que l'ecclésiastique prend la fuite, amenant Henri à découvrir l'abbé Quillet hors de l'église, tout juste libéré par « plus de vingt »²⁰³ agresseurs. Le chapitre s'achève sur un dialogue fiévreux, dont les derniers mots constituent une véritable chute :

– Vous n'étiez donc pas avec nous dans le confessionnal ? poursuivit Cinq-Mars avec

¹⁹⁸ *La Maréchale d'Ancre*, I, 1, p. 633.

¹⁹⁹ *Ibid.*, III, 5-6, p. 677-678.

²⁰⁰ Voir *Chatterton*, II, 3, p. 781 et II, 4, p. 788.

²⁰¹ *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 91.

²⁰² *Ibid.*, chapitre XXI, p. 254-255.

²⁰³ *Ibid.*, p. 255.

anxiété, tandis que Marie tremblante se pressait contre son bras.

– Eh quoi ! dit l'abbé, n'avez-vous pas vu le scélérat à qui ils ont donné ma clef ?

– Non ! qui ? dirent-ils tous à la fois.

– Le père Joseph ! répondit le bon prêtre.

– Fuyez ! vous êtes perdu ! s'écria Marie.²⁰⁴

Le comble de la stupeur succède donc à celui de la félicité qu'il vient complètement briser, manifestant une instabilité extrême. Ce renversement est d'autant plus saisissant que, contrairement à ce que nous avons analysé à propos du chapitre VIII, quasiment rien ne le laissait prévoir. Quand le jeune couple se retrouve dans l'église, en effet, la fiébrilité de Marie et les précautions d'Henri²⁰⁵ créent une tension mais ne laissent pas supposer qu'un guet-apens est déjà en place. Plusieurs éléments disent du reste la présence du gouverneur de Cinq-Mars : « il avait trouvé cette porte ouverte, signe certain et convenu que l'abbé Quillet, son gouverneur, l'attendait à sa place accoutumée » ; « selon son usage, l'abbé Quillet, assis entre eux, les avait attendus depuis longtemps. Ils pouvaient entrevoir, à travers les petits grillages, l'ombre de son camail. »²⁰⁶ Le narrateur nous fait partager l'illusion des personnages en adoptant leur point de vue. Le dénouement appelle donc à relire les lignes qui précèdent de façon à renverser les suggestions trompeuses des apparences : les précautions inutiles prises par les protagonistes dénoncent alors l'insuffisance de leur jugement, de même que les indices de la présence de l'abbé Quillet, qui conduisent aussi à se méfier des leurres du récit. Le dialogue des amants doit aussi être reconsidéré, les énoncés n'important pas tant que leur énonciation devant un espion. Ce processus de « restructuration » (selon la terminologie de Wolfgang Iser)²⁰⁷ induit donc clairement un phénomène de distanciation. De façon remarquable, ce dernier résulte ici de procédés qui pourraient sembler rechercher une réception participative, en emportant le lecteur dans une intrigue à rebondissements. L'ambivalence de l'écriture vignyenne se vérifie donc à nouveau de manière étonnante.

Cet épisode n'est du reste pas le seul du roman à exiger une relecture. C'est déjà le cas du repas rapporté au premier chapitre et lors duquel Bassompierre évoque la bonté du roi, niant vouloir l'embailler quand le maréchal vint se livrer à lui²⁰⁸. Pourtant, dans la soirée, le vieillard, à sa grande « surprise »²⁰⁹, se fait arrêter par l'un des convives, monsieur de Launay, que la maîtresse de maison avait donc « raison de croire dévoué au premier ministre »²¹⁰. Mais si le gentilhomme est accompagné des soldats de Richelieu, c'est au nom de Louis XIII qu'il emmène le vieil homme :

c'est le cœur navré de douleur que je me vois forcé de vous dire que le roi m'a commandé de

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 255-256.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 249 : « la jeune et tremblante Marie avait poussé, d'une main timide, la porte battante de l'église : elle avait rencontré là Cinq-Mars, debout, déguisé, et attendant avec inquiétude. A peine l'eut-elle reconnu qu'elle marcha d'un pas précipité dans le temple, tenant son masque de velours sur son visage, et courut se réfugier dans un confessionnal, tandis que Henri refermait avec soin la porte de l'église qu'elle avait franchie. »

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 250.

²⁰⁷ W. Iser, *L'Acte de lecture*, *op.cit.*, p. 242.

²⁰⁸ *Ibid.*, chapitre I, p. 18 : « j'ai été trouver le roi avant son départ, et je lui ai dit que c'était afin qu'on n'eût pas la peine de me chercher, et que si je savais où il veut m'envoyer, j'irais moi-même sans qu'on m'y menât. Il a été aussi bon que je m'y attendais, et m'a dit : "Comment, vieil ami, aurais-tu la pensée que je le voulusse faire ? Tu sais bien que je t'aime." »

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 27.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

vous arrêter. Un carrosse vous attend à la grille avec trente mousquetaires de M. le cardinal-duc.²¹¹

L'expression hyperbolique du regret amène de surcroît à douter de la franchise de cet individu qui a gardé sa mission secrète pendant tout le repas. Un commentaire du narrateur souligne aussi la fragilité des apparences : Bassompierre se soumet avec une grande dignité et « un regard si ferme, que de Launay fut atterré et le suivit en baissant la tête, comme si lui-même eût été arrêté par le noble vieillard »²¹². Si ce renversement reste une pure impression, la suite du chapitre ménage d'autres rebondissements : le cortège du maréchal croise Henri, que tout le monde croit parti mais qui revient pour un entretien secret avec Marie. Si le vieillard refuse d'en profiter pour se faire délivrer, cette nouvelle surprise place le roman, dès son ouverture, sous le signe de l'incertitude. Ce sentiment s'accroît notablement quand on apprend au chapitre XII la trahison d'un autre convive, par la bouche de Laubardemont :

J'ai su, par le vieil abbé sourd qui était à dîner chez la maréchale d'Effiat, et qui a tout entendu, que ce jeune Cinq-Mars montrait plus d'énergie qu'on ne l'imaginait, et qu'il tenta de délivrer le maréchal de Bassompierre. J'ai encore le rapport détaillé du sourd, qui a très-bien joué son rôle²¹³.

L'effet de saisissement est peut-être plus grand encore du fait de l'éloignement des deux scènes, qui laisse longtemps le lecteur dans l'erreur.

Ce genre d'éclaircissement *a posteriori*, corrigeant ou précisant notre appréhension d'une première scène n'est pas rare dans *Cinq-Mars*. C'est même un des intérêts majeurs des chapitres qui montrent Richelieu au travail, discutant avec ses auxiliaires. Tel est le cas du chapitre VII, auquel le « Cabinet » du ministre donne son nom. Le cardinal et l'éminence grise y évoquent plusieurs intrigues, dont deux partiellement connues du lecteur. On apprend ainsi que Richelieu a condamné Bassompierre à « la prison perpétuelle »²¹⁴ pour avoir participé à la journée des dupes, tentative de renversement du cardinal menée par la reine mère en 1630 qui conforta finalement l'absolutisme du ministre. Quand celui-ci s'exclame, à propos de ses ennemis, « C'est une chose merveilleuse que leur aveuglement ! »²¹⁵, le lecteur peut donc également se sentir visé, s'il n'apprend qu'à ce moment-là l'origine de l'emprisonnement du vieux maréchal. Mais il convient en même temps de ne pas se laisser abuser par ces révélations en croyant que Richelieu se dévoile ici tout entier. En effet, quand vient à être évoquée l'affaire de Loudun, le ministre dissimule l'intérêt personnel qui la motiva quand il n'avance que des considérations politiques et religieuses :

Urbain était un homme trop supérieur pour le laisser là ; il tournait au protestantisme ; je parierais qu'il aurait fini par abjurer ; son ouvrage contre le célibat des prêtres me l'a fait conjecturer²¹⁶.

On pourrait alors relativiser l'importance des révélations faites au chapitre III par l'abbé Quillet, rapportant que Richelieu voulut la perte de Grandier après que des capucins l'accusèrent d'être l'auteur d'une diatribe pleine d'injures « sur la naissance et la personne du

²¹¹ *Ibid.*, p. 27.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*, chapitre XII, p. 135.

²¹⁴ *Ibid.*, chapitre VII, p. 84.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*

cardinal »²¹⁷. Mais le narrateur confirme la force de cette haine un peu plus loin dans le chapitre VII, alors que Joseph dissimule les libelles apportés par les courriers, bien que le ministre affirme vouloir les lire :

Il **affectait** a cet égard une philosophie qu'il était loin d'avoir, et, pour **faire illusion** à ceux qui l'entouraient, il **feignait** quelquefois de trouver que ses ennemis n'avaient pas tout à fait tort, et de rire de leurs plaisanteries ; cependant ceux qui avaient une **connaissance plus approfondie** de son caractère **démêlaient** une rage profonde **sous cette apparente modération** et **savaient** qu'il n'était satisfait que lorsqu'il avait fait condamner par le Parlement le livre ennemi à être brûlé en place de Grève, [...] et que son seul regret était que l'auteur ne fût pas à la place de l'ouvrage : satisfaction qu'il se donnait quand il le pouvait, comme il le fit pour Urbain Grandier.²¹⁸

Ici, le narrateur semble apporter un éclairage décisif sur la vérité secrète de Richelieu, comme le suggère le vocabulaire des apparences trompeuses, qui semblent percées à jour ; il n'empêche que ce nouvel effet de révélation entretient parallèlement un sentiment d'incertitude, de fragilité des représentations de la réalité, souvent incomplètes, peu fiables.

Il en va de même au chapitre XXIV, qui enchaîne les revirements avant qu'une nouvelle séance de travail entre le cardinal et le capucin accroisse la surprise du lecteur en amenant à relire la scène qui précède et plusieurs autres. Une discussion entre Cinq-Mars et de Thou dément d'abord la notation initiale selon laquelle « tout était calme en apparence »²¹⁹ au siège de Perpignan. Henri annonce en effet l'imminence d'un soulèvement : « encore vingt minutes, et tout sera fait. L'armée attend le coup de ce pistolet pour commencer. »²²⁰ Il précise ensuite : « encore quelques minutes et les cardinalistes du camp seront écrasés ; nous marcherons sur Narbonne »²²¹. L'insistance sur l'heure donne l'impression d'un compte à rebours qui tient le lecteur en haleine. L'arrivée de la lettre dans laquelle la reine demande au héros de renoncer à Marie constitue alors une rupture d'autant plus brutale. Le lecteur n'est cependant pas au bout de son étonnement. Après le renoncement de Cinq-Mars, le narrateur nous transporte en effet à « Narbonne, dans le même cabinet où nous vîmes autrefois Richelieu régler avec Joseph les intérêts de l'État »²²². La référence au chapitre VII se justifie pleinement puisque les deux hommes vont, de la même façon, commenter les intrigues dirigées par le ministre, apportant au lecteur un nombre important de révélations. On apprend ainsi que les chances de la conjuration, avant même la volte-face de Cinq-Mars, étaient illusoires :

Ils s'imaginent avoir le camp tout entier à leurs ordres, et il ne leur demeure attaché que les Compagnies-Rouges ; tout le reste, étant à Monsieur, n'agira pas, et mes régiments les arrêteront. Cependant j'ai permis qu'on eût l'air de leur obéir. S'ils donnent le signal à onze heures et demie, ils seront arrêtés aux premiers pas, sinon le roi me les livrera...²²³

Pour autant, la lucidité arrogante de Richelieu – que manifestent les précisions horaires qu'il se plaît à donner – ne prévoit pas la reddition volontaire du héros. Il semble ainsi que le réel reste toujours en partie insaisissable, même pour ceux qui le maîtrisent le mieux. La

²¹⁷ *Ibid.*, chapitre III, p. 48.

²¹⁸ *Ibid.*, chapitre VII, p. 86-87. Nous soulignons.

²¹⁹ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 275.

²²⁰ *Ibid.*, p. 277.

²²¹ *Ibid.*, p. 278.

²²² *Ibid.*, p. 280.

²²³ *Ibid.*, p. 284-285.

supériorité du ministre est du reste relativisée par la révélation des intrigues de son bras droit, qui s'avère ainsi être également un manipulateur hors pair, quoiqu'il ne parvienne pas à partager l'assurance tranquille du cardinal face à la menace que représente Cinq-Mars. Joseph commence par revenir sur un épisode dont le héros et le lecteur connaissent la clé, « renouvela[n]t le récit de tout ce qu'il avait entendu dans le confessionnal »²²⁴. En revanche, on découvre avec Richelieu que « les gens de [l]a suite » de Laubardemont ont livré des rapports au capucin sur les circonstances de l'interception du traité avec l'Espagne, racontée au chapitre XXII :

Ah ! Monseigneur, dit-il, ignore à quel homme il l'a arraché ; il est vrai qu'il l'a laissé mourir, et sous ce rapport on n'a pas à se plaindre ; mais enfin il était l'agent de la conjuration : c'était son fils.²²⁵

Joseph fait une dernière révélation incidente, alors que la discussion a dérivé sur l'amour et les femmes :

je ne vois pas à quoi elles servent, si ce n'est à faire découvrir des secrets, comme la petite duchesse ou comme Marion de Lorme, que je ne puis trop recommander à Votre Éminence. Elle a pensé à tout, et a jeté avec beaucoup d'adresse notre petite prophétie au milieu de ces conspirateurs [...] ; il ne s'agira plus que de trouver une fenêtre par laquelle vous passerez le jour de l'exécution.²²⁶

Plus d'un mystère s'éclaircit ainsi : Joseph dévoile l'identité du « traître » qui jeta le trouble parmi les conjurés au chapitre XX²²⁷ mais s'en montre aussi le maître et indique, au-delà d'une tentative d'intimidation, un calcul plus abouti, visant à créer une impression de « merveilleux »²²⁸, et témoignant de sa certitude de mener Cinq-Mars à la mort. Il en ressort une impression de trahison, d'espionnage et de complot généralisés, de profondeur insoupçonnée des événements ; ce de façon d'autant plus troublante que ces analepses ne sont pas soulignées comme telles par le narrateur mais interviennent comme fortuitement dans le dialogue. Au-delà des intrigues politiques et des apparences, la méfiance ainsi inspirée au lecteur peut donc s'étendre au roman, outil paradoxal d'illusion et de démystification.

B) DES ACCENTS BAROQUES

Vigny peut ainsi cultiver un tel trouble que l'on pense parfois, en lisant son œuvre, à la littérature baroque, épanouie dans l'Europe en crise de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e siècle²²⁹. Sans nécessairement souscrire à l'hypothèse d'un baroque éternel telle que l'a formulée Eugenio d'Ors²³⁰, il est aisé de constater qu'on retrouve chez l'auteur de *Cinq-Mars* maints traits répertoriés dans l'étude décisive consacrée par Jean Rousset à « La Littérature de

²²⁴ *Ibid.*, p. 281.

²²⁵ *Ibid.*, p. 283.

²²⁶ *Ibid.*, p. 286.

²²⁷ *Ibid.*, chapitre XX, p. 245.

²²⁸ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 286.

²²⁹ Voir D. Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, « Littératures modernes », 1988.

²³⁰ Voir Eugenio d'Ors, *Du Baroque* [1935], trad. Agathe Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, « Idées », 1968.

l'âge baroque en France » : ostentation du paon, instabilité, domination du décor²³¹. On reconnaît aussi bien des préoccupations de l'écrivain dans la présentation de Claude-Gilbert Dubois :

Le triomphe de l'instabilité amène naturellement à penser que l'univers n'est qu'un jeu de formes inconsistantes. Cette distinction entre l'être et le paraître, alimentée par la philosophie platonicienne, cette difficulté à atteindre l'être accompagnée d'une compensation dans le paraître, est à la base du choix existentiel et esthétique des baroques. Que sont les choses ? Que sommes-nous ? Des reflets, des masques, des images.²³²

S'il n'est pas trop étonnant de retrouver ces réflexions chez l'auteur inquiet et complexe qu'est Alfred de Vigny, il convient tout de même de préciser comment ce romantique se réapproprie de grands motifs baroques, en particulier celui du *theatrum mundi*, mais aussi ceux de la métamorphose, de la folie et du songe.

1. LE GRAND THÉÂTRE DU MONDE

C'est d'abord l'omniprésence du motif théâtral qui conduit à rapprocher l'œuvre de Vigny du mouvement baroque. Sans être de véritables acteurs, ses personnages déploient souvent un jeu de comédien sur la scène que représente le monde politique, mais aussi dans la sphère privée. L'auteur des « Réflexions sur la vérité dans l'art » évoque ainsi « les actes de la famille humaine sur le théâtre du monde », jouant une « vaste tragédie [qui] ne sera visible qu'à l'œil de Dieu »²³³. Le romancier renvoie presque explicitement, ici, à l'*auto sacramental* de Calderón créé vers 1645, *Le Grand théâtre du monde*, représentant la vie humaine comme une pièce jouée sur le regard divin²³⁴. Vigny, toutefois, développe rarement cette image dans une perspective religieuse ; de la tradition baroque, il retient essentiellement la conscience de la vanité des hommes et de l'incertitude de l'existence.

a) UNE SOIRÉE AU THÉÂTRE

Commençons par examiner l'une des rares et véritables représentations théâtrales mises en scène au sein de l'œuvre de Vigny : dans *La Veillée de Vincennes*, Pierrette gagne la dot nécessaire pour épouser Mathurin en jouant, sous le nom de « Mlle Colombe, célèbre cantatrice de la Comédie-Italienne », le rôle de Rose dans un spectacle musical écrit par

²³¹ Voir Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1953, en particulier p. 181-182.

²³² Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque, Profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, « thèmes et textes », 1973, p. 70.

²³³ *Cinq-Mars*, « Réflexions sur la vérité dans l'art », p. 6.

²³⁴ Pedro Calderón de la Barca, *Le Grand théâtre du monde* [1645], trad. et éd. François Bonfils, Paris, Garnier-Flammarion, 2003.

Sédaine²³⁵. Placé « en faction à la porte de la loge de la reine »²³⁶, le jeune soldat est d'abord témoin d'une comédie qui se joue en coulisses, entre le compositeur et le directeur des lieux, naturellement inquiet de ne pas pouvoir rencontrer la cantatrice avant qu'elle n'entre en scène, de façon à s'assurer de son talent. Mais cette crainte devient vite prétexte à obtenir une compensation financière pour avoir « prêté [s]on théâtre avec un plaisir infini »²³⁷. Comme le comprend Mathurin, « [l]e directeur, en homme qui savait son métier, voulut profiter de la circonstance. »²³⁸ Non moins habilement, Grétry lui répond en lui prodiguant des promesses, des espérances et des flatteries propres à le satisfaire et à faire taire ses revendications. Il annonce ainsi, comme de manière fortuite : « À propos, [...] la reine vous fera remettre une somme égale à la moitié de la recette générale. » ; « Vous savez aussi qu'il est question de vous pour diriger la Comédie-Italienne à Paris ? » ; « On ne parle que de votre mérite à la Cour »²³⁹... Le directeur renonce alors à ses récriminations, sans pour autant laisser paraître son avidité. Quand il reconnaît avoir plus que triplé le prix des places, il s'en justifie hypocritement : « je ne pouvais pas manquer de respect à la Cour au point de les mettre à moins. »²⁴⁰ Avant même que le rideau ne se lève sur le spectacle annoncé, le lecteur s'amuse donc de la comédie intéressée du directeur et du compositeur et qui, se jouant en coulisses, donne le sentiment d'une omniprésence de la feinte.

Paradoxalement, c'est quand commence *Rose et Colas* que la vérité semble faire irruption ; Mathurin rapport en effet :

Tout d'un coup j'entendis une grande voix de femme qui s'élevait de la scène, et qui me remua les entrailles ; je tremblai, et je fus forcé de m'appuyer sur mon fusil. Il n'y avait qu'une voix comme celle-là dans le monde, une voix venant du cœur, et résonnant dans la poitrine comme une harpe, une voix de passion.²⁴¹

Le lexique de l'émotion valorise un chant d'une sensibilité extrêmement touchante. Mais alors qu'il a bien perçu la duplicité du directeur de l'établissement, Mathurin ne reconnaît pas Pierrette, qu'il désigne simplement comme « une petite personne qui chantait »²⁴². En effet, si le chapitre précédent rapporte comment la reine et les auteurs de la pièce firent passer à la jeune femme une sorte d'audition, le soldat ignore encore ces faits quand il surveille la loge royale. De façon savoureuse, la scène d'opéra qui est représentée accroît encore l'impression d'un règne de l'illusion : entré en secret dans la chambre de Rose, Colas doit se cacher quand survient Mathurin, le père de la jeune fille, demandant à cette dernière de chanter pour accompagner sa sieste²⁴³. Rose change alors « le refrain de la chanson » pour exhorter à la discrétion son amant, accroché à la lucarne ; elle lui demande : « Ah ! r'montez vos jambes, car on les voit. »²⁴⁴ Le factionnaire auquel Vigny s'est plu à donner le même prénom que le personnage de la pièce, comme pour mieux mêler fiction et réalité, approche alors de la vérité

²³⁵ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre X, p. 749.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, p. 750.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ *Ibid.*, p. 750-751.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 751.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, p. 752.

²⁴³ Voir la note d'A. Bouvet à la page 752, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1577.

²⁴⁴ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre X, p. 752.

sans la comprendre, rendant l'épisode d'autant plus piquant pour le lecteur :

J'eus un frisson extraordinaire par tout le corps quand je vis à quel point cette Rose ressemblait à Pierrette ; c'était sa taille, c'était son même habit, son fourreau rouge et bleu, son jupon blanc, son petit air délibéré et naïf, sa jambe si bien faite, et ses petits souliers à boucles d'argent avec ses bas rouge et bleu.²⁴⁵

Quoique l'accumulation des déterminants possessifs semble engager une reconnaissance, le paragraphe suivant, contre toute attente, montre le personnage sombrer dans l'illusion :

Mon Dieu, me disais-je, comme il faut que ces actrices soient habiles pour prendre ainsi tout de suite l'air des autres ! Voilà cette fameuse mademoiselle Colombe, qui loge dans un bel hôtel, qui est venue ici en poste, qui a plusieurs laquais, et qui va dans Paris vêtue comme une duchesse, et elle ressemble autant que cela à Pierrette ! mais on voit bien tout de même que ce n'est pas elle. Ma pauvre Pierrette ne chantait pas si bien, quoique sa voix soit au moins aussi jolie.²⁴⁶

Malgré la justesse de ses premières observations, Mathurin ne fait pas confiance aux apparences, auxquelles il oppose la représentation qu'il se fait d'une grande actrice, si bien qu'il en oublie les qualités de celle qu'il aime, au moment où il lui est pourtant donné de les constater. Si le personnage semble bien naïf de ne pas reconnaître sa fiancée, il n'est cependant pas le seul à se méprendre sur l'identité de l'actrice, tout en appréciant son talent : les spectateurs se montrent également « enchantés de la grande cantatrice »²⁴⁷, titre qui ne correspond pas exactement à Pierrette, malgré la réussite de sa prestation.

Ce sont les commentaires de la reine vont bientôt dévoiler la supercherie : « nous avons attrapé tout le monde ici... Tout ce qui est là fait une bonne action sans s'en douter. »²⁴⁸ Après avoir ainsi célébré l'ampleur de l'erreur, elle souligne l'omniprésence de la comédie dans la vie mondaine quand elle déclare à Pierrette, une fois la représentation terminée : « [M. le curé de Montreuil] te pardonnera bien d'avoir joué la comédie une fois dans ta vie, c'est le moins que puisse faire une femme honnête. »²⁴⁹ Cette joyeuse légèreté, qui peut également se trouver dans la littérature baroque, se plaisant parfois au jeu de ce que Jean Rousset appelle l'inconstance blanche²⁵⁰, apparaît toutefois sous un jour plus ambigu quand Mathurin commente le départ de la reine en ces termes : « Me saluer ! moi, qui étais plus d'à moitié mort, quelle cruauté ! »²⁵¹ L'épisode conserve ainsi un sens incertain, à la manière du dénouement de *Quitte pour la peur*²⁵², alors même que la frontière séparant l'illusion de la vérité a retrouvé sa netteté.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 753.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ J. Rousset, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, José Corti, 1988, t. I, p. 61-112.

²⁵¹ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre X, p. 753.

²⁵² Voir notre chapitre 4, p. 230-231.

b) MASCARADES POLITIQUES

Le stratagème de la reine reste toutefois bien innocent au regard des mascarades dont se rendent souvent coupables les gens de pouvoir chez Vigny, en particulier à la cour, qui apparaît sous sa plume comme une vaste scène où règnent l'ostentation, la dissimulation et la feinte. Cela n'empêche pas le poète des « Oracles » d'appliquer le vocabulaire de la comédie aux « Parlements », accusés de « jou[er] aux tréteaux Populaires »,

À l'assaut du Pouvoir par l'applaudissement.²⁵³

Dans *Cinq-Mars*, le motif théâtral est aussi fort présent, dénonçant les manœuvres de Richelieu comme de ses opposants. Au chapitre III, le récit que fait l'abbé Quillet d'une séance d'exorcisme révèle ainsi une grossière mise en scène. On relève d'abord un contraste entre paroles dites « tout bas » et « tout haut »²⁵⁴, signe de la contrainte pesant sur les religieuses de Loudun. La grandiloquence et la synchronisation des répliques des personnages laissent ensuite soupçonner une mystification :

Le père Lactance [...] a élevé ses deux mains, les regardant comme le serpent regarderait deux colombes, et a crié d'une voix terrible : *Quis te misit, Diabole ?* et les deux filles ont dit parfaitement ensemble : *Urbanus*.²⁵⁵

Les machineries et les accessoires ne sont pas oubliés et dénoncent encore plus clairement la supercherie. Duncan découvre ainsi un fil « attaché à une colonne et caché par un tableau de sainteté, de manière à retomber, sans être vu, fort près du maître des requêtes », autorisant à penser que c'était là le moyen « d'enlever la calotte de M. de Laubardemont »²⁵⁶ de façon à en accuser les prétendus esprits. Du Lude encourage en revanche le jeu des acteurs quand il présente « une petite boîte d'or » qu'il prétend être « une relique »²⁵⁷. Avant qu'il ne révèle l'insignifiance de l'objet, Mignon et les juges trahissent l'artifice de la réaction outrée des religieuses et des exorcistes par leurs applaudissements²⁵⁸. Le chapitre VII, où Richelieu apparaît pour la première fois dans le roman, révèle que ces méthodes sont aussi les siennes. L'arrivée de courriers donne ainsi l'image d'un ballet saugrenu, qui en dit long sur les manœuvres occultes du ministre, commandant toute une troupe d'espions :

Douze messagers entrèrent successivement, revêtus de déguisements divers : l'un semblait un soldat suisse ; un autre un vivandier ; un troisième, un maître maçon ; on les faisait entrer dans le palais par un escalier et un corridor secrets, et ils sortaient du cabinet par une porte opposée à celle qui les introduisait, sans pouvoir se rencontrer ni se communiquer rien de leurs dépêches.²⁵⁹

En plus des costumes des personnages, l'organisation de leurs déplacements les assimile à des acteurs, entièrement aux ordres du metteur en scène qu'est Richelieu.

²⁵³ « Les Oracles », v. 29-30, *Les Destinées*, p. 130.

²⁵⁴ *Cinq-Mars*, chapitre III, p. 45.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

²⁵⁹ *Ibid.*, chapitre VII, p. 85.

Cette fonction n'est toutefois pas le propre du cardinal. En effet, l'émeute rapportée au chapitre XIV se présente également comme une comédie, supervisée par Gondi qui se targue d'avoir « bien échauffé »²⁶⁰ le peuple. Celui-ci livre un numéro d'acteur complet, réunissant déguisement, maquillage, répliques, accessoires et gestes :

De jeunes et vigoureux drôles, vêtus en femmes et enluminés d'un grossier vermillon, criaient d'une voix forcenée : « Nous sommes des mères de famille ruinées par Richelieu : mort au Cardinal ! » Ils portaient dans leurs bras des nourrissons de paille qu'ils faisaient le geste de jeter à la rivière, et les y jetaient en effet.²⁶¹

L'ordonnateur des événements se montre toutefois déçu de l'effet produit :

ces idiots sont arrivés une heure trop tard ; s'ils fussent venus à la nuit, on ne les aurait pas vus, ce qui les gêne un peu, à dire le vrai (car j'avoue que le grand jour leur fait tort), et on n'aurait entendu que la voix du peuple : *Vox populi, vox Dei*.²⁶²

C'est le pouvoir de conviction du spectacle qui préoccupe l'abbé, confronté à un problème concret d'éclairage et à la grossièreté de ses comédiens. Pourtant, l'épisode pose aussi un problème éthique. Il contribue en effet à l'ambiguïté des conjurés en les rapprochant des hommes de Richelieu. Montrésor participe ainsi à cette opération sous le même costume qu'un des envoyés du cardinal : Gondi annonce qu'il « sera déguisé en maître maçon, une règle à la main »²⁶³. Le petit abbé jette également le trouble quand il célèbre comment Cinq-Mars est passé maître dans l'art de dissimuler :

il est bon, très bon, toujours ferme comme un roc. Ah ! voilà ce que j'appelle un homme ! Comme il les a joués avec son air mélancolique et insouciant ! Il est le maître de la cour à présent.²⁶⁴

Il fait ainsi des faux-semblants une nécessité politique qui peut sembler désolante mais qui ne rebute pas l'expert en intrigues qu'il est en passe de devenir, comme le chapitre XIX le suggère de façon encore plus déconcertante :

– Ah ! l'abbé, vos chansons me rendront fou ! dit Fontrailles ; vous avez donc des airs pour tous les événements de la vie ?
– Je vous fournirai aussi des événements qui iront sur tous les airs, reprit Gondi.²⁶⁵

Cette plaisanterie laisse entrevoir une véritable menace : celle d'une réalité privée de sens, à force d'en moduler les apparences à sa guise. En ce sens, l'exécution de Cinq-Mars, à la fin du roman, constitue bien un retour à l'ordre, le héros refusant de se laisser enlever par ses amis « déguisés en soldats, en ouvriers et en baladins »²⁶⁶, et qui peinent du reste à se faire passer pour de véritables hommes du peuple²⁶⁷.

C'est néanmoins dans le célèbre « Dialogue inconnu » entre Bonaparte et Pie VII, au chapitre V de *La Canne de jonc*, que la comédie du pouvoir est le plus fortement questionnée.

²⁶⁰ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 161.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 165.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 160-161.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 161.

²⁶⁵ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 222.

²⁶⁶ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 317.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 318.

Renaud se représente, avant d'observer ce face à face en cachette, doutant de la force de son maître :

Il ment ! Son attitude, sa voix, son geste, ne sont qu'une pantomime d'acteur, une misérable parade de souveraineté, dont il doit savoir la vanité. Il n'est pas possible qu'il croie en lui-même aussi sincèrement !²⁶⁸

Le personnage formule ici un jugement qui est aussi celui de Chateaubriand, reprochant à l'empereur, dans un pamphlet éloquemment intitulé *De Buonaparte, des Bourbons et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes, pour le bonheur de la France et celui de l'Europe*, de s'étaler « brillant sur un trône, répétant les attitudes royales que Talma lui avait enseignées »²⁶⁹. Paradoxalement, l'entrevue secrète que surprend ensuite le jeune page demeure une comédie. Le narrateur l'introduit en recourant au vocabulaire du théâtre : « quelle scène ! quelle scène ! »²⁷⁰ D'emblée, il est clair que Bonaparte se comporte toujours en stratège face au pape : il distille promesses et menaces de façon biaisée, jette des mots à son interlocuteur « comme un coup d'encensoir lancé au visage, et s'arrêt[e] pour en attendre l'effet »²⁷¹. C'est pourquoi le Saint Père s'exclame : « *Commediante !* »²⁷² Ce soupir semble faire tomber le masque de Bonaparte, dont le comportement change brutalement :

Une vraie colère le prit [...]. Il ne tournait plus en cercle autour de sa proie avec des regards fins et une marche cauteleuse ; mais il allait droit et ferme, en long et en large, brusquement, frappant du pied et faisant sonner ses talons éperonnés.²⁷³

L'homme de guerre réfute ensuite l'accusation du vieillard en proclamant l'empire qu'il exerce sur la réalité :

Comédien ! Moi ! Ah ! je vous donnerai des comédies à vous faire tous pleurer comme des femmes et des enfants. [...] Mon théâtre, c'est le monde ; le rôle que j'y joue, c'est celui de maître et d'auteur ; pour comédiens j'ai vous tous, pape, rois, peuples ! et le fil par lequel je vous remue, c'est la peur !²⁷⁴

L'usage du vocabulaire théâtral est ici ironique ; l'image baroque du théâtre du monde n'exprime aucune idée de vanité mais grandit plutôt le champ d'action de l'empereur qui ne se reconnaît d'autre rôle que celui de metteur en scène. Mais le pape juge encore cette colère théâtrale et s'exclame cette fois : « *Tragediante !* »²⁷⁵ Une véritable métamorphose semble alors s'opérer chez Bonaparte, si l'on en croit les commentaires du narrateur pour qui l'homme d'état « était naturel et vrai dans ce moment-là »²⁷⁶. L'idée de comédie ne disparaît pourtant pas puisque la vérité qu'avoue l'empereur est celle d'un mensonge perpétuel :

C'est vrai ! Tragédien ou comédien. – Tout est rôle, tout est costume pour moi depuis longtemps et pour toujours. Quelle fatigue ! quelle petitesse ! Poser ! toujours poser ! Leur paraître ce qu'ils aiment que l'on soit [...]. Être leur maître à tous et ne savoir qu'en faire.

²⁶⁸ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre V, p. 778.

²⁶⁹ F.-R. de Chateaubriand, *De Buonaparte, des Bourbons et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes, pour le bonheur de la France et celui de l'Europe*, Lyon, Ballanche, 1814, p. 42.

²⁷⁰ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre V, p. 780.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 781.

²⁷² *Ibid.*, p. 783.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 784.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 785.

Voilà tout, ma foi ! – Et après ce tout, s’ennuyer autant que je fais, c’est trop fort. [...] Moi, il faut que j’aïlle et que je fasse aller. [...] Je vous parle à cœur ouvert.²⁷⁷

La permanence du théâtre semble ici fonder une grave crise existentielle ; elle fait presque de Bonaparte le type de la vanité humaine. La conclusion de l’épisode tend à confirmer ces soupçons en jetant un nouveau doute sur la sincérité du personnage, après qu’il a tendu sa main au pape ému :

Bonaparte jeta un regard furtif sur cette larme arrachée à ce pauvre cœur, et je surpris même, d’un côté de sa bouche, un mouvement rapide qui ressemblait à un sourire de triomphe.²⁷⁸

Si ce geste n’invalide pas nécessairement les confidences qui précèdent, il indique néanmoins que l’auto-critique du personnage a été de courte durée et que sa vanité est la plus forte. Renaud conclut ainsi avoir appris, grâce à cet événement, « combien la plus haute grandeur politique pouvait devenir petite dans ses froides ruses de vanité, ses pièges misérables et ses noirceurs de roué. »²⁷⁹ Mais l’instabilité foncière du protagoniste et l’incertitude qui pèse constamment sur sa sincérité transmettent aussi, plus largement, le sentiment d’une comédie perpétuelle et d’une inaccessible vérité.

On ne s’étonne donc guère que Renaud retrouve l’empereur au spectacle, à l’issue de sa captivité sur le vaisseau de Collingwood, au chapitre VII. Napoléon y apparaît à la tête d’une véritable « Cour », dont les yeux se tournent tous vers sa loge, et que lui-même ne cesse de lorgner²⁸⁰. Malgré cette mise en scène, Renaud remarque un détail peu avantageux : « Je reconnus ses grands yeux d’un gris vert, mais je n’aimai pas la graisse jaune qui avait englouti ses traits sévères. »²⁸¹ Le soldat montre ainsi qu’il a gagné en lucidité, tandis que son maître essaie de se dérober, ne souhaitant pas rencontrer celui qu’il envoya dans un piège pour avoir surpris son vrai visage²⁸². Si la dernière entrevue des deux hommes se place en revanche sous le signe de la sincérité, c’est certainement parce que le chef se trouve quasiment seul sur le front. Renaud voit alors « non pas Napoléon empereur, mais Bonaparte soldat »²⁸³. Celui-ci s’avoue en outre « las de la guerre », mais sans reconnaître son interlocuteur²⁸⁴. La vérité de la scène reste donc incomplète, comme étrangère à l’homme de pouvoir.

Rien n’égale toutefois la théâtralité tragique régnant sous la Terreur, comme en témoigne la troisième nouvelle de *Stello*. Le calcul politique y atteint des sommets, aux limites de la folie. Les raisons s’en éclairent quand le Docteur noir se rend chez Robespierre, au chapitre XXX, dans l’espoir de s’informer du sort d’André Chénier. L’image du théâtre apparaît rapidement, dès que le personnage interroge le portier : celui-ci prend alors « une figure de marbre avec une promptitude de comédien »²⁸⁵. Mais le maître des lieux pousse la comédie plus loin : au lieu d’engager une franche discussion avec son médecin, il adopte des postures

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 787.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*, chapitre VII, p. 805.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Voir chapitre VI, *ibid.*, p. 788-789.

²⁸³ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 811.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*, chapitre XXX, p. 607.

factices, visant à mettre son interlocuteur à l'épreuve et à se rassurer sur son propre pouvoir, fortement menacé dans une période toujours plus troublée. Le docteur n'est pas dupe de ces détours. Ainsi, quand Robespierre commence par évoquer des articles hostiles à son pouvoir, il suscite immédiatement la défiance : « Voilà une fausse colère, me dis-je ; mettons-nous en garde. »²⁸⁶ C'est ce que confirment ensuite les fines observations du conteur :

Il froissa et foula avec un air tragique ces grands journaux anglais ; mais je remarquai bien qu'il se gardait de les déchirer.

« Ah ! Maximilien, me dis-je, tu les reliras seul plus d'une fois, et tu baiseras ardemment ces mots superbes et magiques pour toi : *Les troupes de Robespierre !* »²⁸⁷

L'adjectif *tragique* renvoie à un jeu grandiloquent, dont la maîtrise trahit cependant l'artifice, qu'explicite du reste le commentateur en prédisant un autre sort aux papiers ainsi maltraités, une fois l'homme d'état rentré dans la vérité de la solitude. Le visiteur reçoit en outre une longue tirade de l'orgueilleux comme « le prélude d'un discours prochain »²⁸⁸. Le despote apparaît là en pleine répétition d'un numéro d'acteur : « Il en essayait les accords sur moi dans la conversation, à la façon de bien des discoureurs de ma connaissance. »²⁸⁹ La suite confirme que l'orateur ne cherche pas une véritable communication mais s'écoute parler : « Il caressait de la langue et des lèvres cette jolie petite longue phrase comme un miel délicieux. »²⁹⁰ La présence d'un auditeur reste toutefois indispensable : « il lui fallait absolument réponse et flatterie »²⁹¹. Mais le docteur ne répond que de façon « vague », avec des « mots flottants », ce qu'il présente malgré tout comme « une petite comédie »²⁹², à l'image de celle de Robespierre. Ce parallélisme est important : il met en évidence la nécessité d'une comédie défensive, visant à échapper à la tyrannie paranoïaque du pouvoir.

S'éclaire ainsi la feinte généralisée qui, dès le chapitre XXI, donne l'impression d'un monde fou, plein de pièges qui condamnent à feindre et à brouiller encore plus les repères. Le père Chénier se rend en effet chez le Docteur noir sous le costume d'un domestique, précaution que le médecin qualifie de « monomanie »²⁹³, tant la Terreur fait régner la dissimulation. Mis à son aise par la clairvoyance bonhomme de son hôte, le vieillard prend alors « un air tout différent de sa première façon d'être »²⁹⁴, ce qui en confirme l'imposture. Mais il interprète bientôt la prudence du docteur comme un refus d'agir en faveur de son fils et une conséquence possible d'une allégeance au régime, de sorte qu'il prend congé en revêtant un nouveau masque : celui, verbal, de l'apostrophe « citoyen »²⁹⁵, utilisée par les révolutionnaires pour saluer tout un chacun. Le conteur rapporte alors :

Ce dernier mot me toucha plus que tout le reste, par l'effort que fit le bon vieillard pour le prononcer. Sa bouche sembla jurer, et jamais depuis sa création le mot de « citoyen » n'eut un pareil son. La première syllabe siffla longtemps, et les deux autres murmurèrent

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 608.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 611.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 610.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*, chapitre XXII, p. 570.

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 571.

rapidement comme le coassement d'une grenouille qui barbote dans un marais.²⁹⁶

C'est l'image pathétique d'un acteur malgré lui qui ressort de cette pause descriptive, dont l'image finale met en évidence le caractère grotesque de la comédie que s'impose le malheureux père.

Un manège plus élaboré se joue chez Robespierre, au chapitre XXXIII. Enfermé dans la chambre de son patient, le docteur y voit rentrer Marie Joseph Chénier à grand fracas :

Y a-t-il longtemps que tu attends, citoyen ? me dit-il. J'espère que, comme représentant, le citoyen Robespierre me recevra bientôt et m'expédiera avant les autres. Je n'ai qu'un mot à lui dire, moi.²⁹⁷

Mais cette arrogance apparaît vite comme un masque :

Il quitta tout d'un coup son air de matador et se mit dans un fauteuil près de moi :
« Ah ça ! franchement », me dit-il à voix basse, « êtes-vous appelé comme je le suis, je ne sais pourquoi ? »

Je remarquai en cette occasion ce qui arrivait souvent alors, c'est que le tutoiement était une sorte de langage de comédie qu'on récitait comme un rôle, et que l'on quittait pour parler sérieusement.²⁹⁸

Avant même le commentaire explicite du narrateur, le brusque changement d'attitude du nouvel arrivant dénonce sa théâtralité. Le docteur, cependant, commente sans juger et ne tarde pas à s'inquiéter des confidences que cherche à échanger Joseph. Il en vient même à exposer la nécessité d'un jeu défensif :

J'étais sur les épines ; je sentais qu'on allait entrer, que peut-être on voyait, que certainement on écoutait. La Terreur était dans l'air, partout, et surtout dans cette chambre. Je me levai et marchai, pour qu'au moins on entendît de longs silences, et que la conversation ne parût pas suivie. Il me comprit et marcha dans la chambre dans le sens opposé. Nous allions d'un pas mesuré, comme deux soldats en faction qui se croisent ; chacun de nous prit, aux yeux l'un de l'autre, l'air de réfléchir en lui-même, et disait un mot en passant ; l'autre répondait en repassant.²⁹⁹

Le conteur justifie ainsi, tout à la fois, la paranoïa suscitée par une surveillance permanente et le stratagème qui suit, faisant alterner propos anodins, prononcés haut et fort, avec de furtifs échanges de questions, de peurs et d'informations, à voix basse.

Le chapitre suivant révèle toutefois que Robespierre reste maître du jeu. Conformément à la crainte formulée par le Docteur noir, c'est en effet « à dessein » qu'il a réuni ce dernier avec Marie Joseph Chénier, comme des « souris » dans un piège, après avoir vraisemblablement appris l'« intérêt » porté par le médecin à André³⁰⁰. Un troisième personnage complète le dispositif : le père des poètes. Robespierre souhaite ainsi apprendre ce qui a agité ces hommes depuis le matin, mais aussi se donner un « petit divertissement », selon le titre du chapitre XXXIV. Le père Chénier, cependant, ignore le conseil du docteur de ne pas « nommer » André et de « faire le mort »³⁰¹. Son arrivée suscite donc une tension extrême, ses paroles promettant d'être décisives :

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 572.

²⁹⁷ *Ibid.*, chapitre XXXIII, p. 619.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 619-620.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 620.

³⁰⁰ *Ibid.*, chapitres XXXIII, p. 620 et XXXIV, p. 622.

³⁰¹ *Ibid.*, chapitre XXXIII, p. 621.

Ce fut le vieillard qui rompit le silence le premier. Tout dépendait de lui, et personne ne pouvait plus le faire taire ou le faire parler. Nous attendîmes, comme on attend un coup de hache.³⁰²

Marie Joseph entreprend néanmoins d'« étouffer sa voix » en parlant « haut » puis de le faire taire sous divers prétextes, parmi lesquels sa fonction de député, le rendant à même de traiter les affaires de son père, ou encore le rang de Robespierre, trop haut pour supporter des histoires familiales. La diversion est extrêmement délicate à opérer puisqu'il s'agit de monopoliser la parole sans trahir quoi que ce soit. Bien qu'il n'apprenne rien, le tyran est présenté comme « jouissant horriblement »³⁰³, ce qui confirme sa posture de metteur en scène et spectateur. Mais dans la pièce qui se joue, le père Chénier est un acteur qui ne connaît pas son rôle. Le docteur le fait comprendre en une antithèse : « Le père crut tout sauvé ; nous sentîmes tout perdu »³⁰⁴. Le vieillard se laisse en effet abuser par l'« incroyable sang-froid »³⁰⁵ et la sollicitude qu'affecte Robespierre, comme le montrent les compliments qu'il lui adresse : « c'est un système qui fait qu'on vous croit mauvais », « vous êtes un homme comme il faut, il ne s'agit que de voir votre air et vos manières »³⁰⁶. On vérifie que ces déclarations ne sont pas des flatteries hypocrites mais que le père s'est laissé prendre à « l'air de bonté perfide »³⁰⁷ de son interlocuteur quand il commet l'erreur fatale d'avouer le but de sa venue et d'évoquer le sort de son fils, que le despote décide alors de condamner dans les plus brefs délais. Tandis que le vieil homme commence à entrevoir son erreur, Robespierre se réjouit de savoir « aussi bien que les poètes [...] composer des scènes de famille »³⁰⁸, révélant un goût particulièrement cruel du théâtre, bien au-delà de la raison politique et du narcissisme : un désir de toute-puissance démiurgique, supérieure – par sa dimension concrète – aux créations des poètes qu'il jalouse³⁰⁹.

c) COULISSES ET MACHINERIES

Au-delà des manœuvres politiques et de la folie de la Terreur, les situations dramatiques sont fréquentes chez Vigny, avertissant du leurre des apparences sans même que soit utilisé le vocabulaire du théâtre. La présence de spectateurs cachés donne ainsi à de nombreuses scènes une profondeur insoupçonnée de leurs acteurs, mais non pas du lecteur, qui mesure alors le décalage entre la réalité et ce qu'elle semble être. On pense bien sûr à Renaud, témoin secret de l'entrevue de Bonaparte et Pie VII. Mentionnons également Rosette, surveillant la rencontre entre le duc et la duchesse depuis le cabinet attenant à la chambre, dans l'avant-dernière scène de *Quitte pour la peur*³¹⁰. Dans d'autres cas, le lecteur découvre en même

³⁰² *Ibid.*, chapitre XXXIV, p. 627.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 629.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 628.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 629.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 631.

³⁰⁹ Voir notre chapitre 3, p. 200.

³¹⁰ Voir *Quitte pour la peur*, scène 10, p. 737 : (la duchesse) « au moins va dans mon cabinet. Tu écouteras tout ;

temps que les protagonistes la présence inattendue d'un personnage, qui jette sur la situation un jour nouveau en se manifestant. Ainsi, au début du chapitre VI de *Cinq-Mars*, Grandchamp apparaît brusquement, arrachant le jeune homme « de la mêlée que son emportement [contre Laubardemont] avait provoquée »³¹¹. Le héros exprime alors sa surprise : « dis-moi donc comment tu t'es trouvé là [...] quand je t'avais ordonné de rester chez l'abbé »³¹². Répondant n'avoir jamais quitté ses maîtres, le vieux serviteur révèle avoir assisté aux épisodes précédents de loin, comme en coulisse, ce qui amène le lecteur à reconsidérer ce qu'il a lu, à prendre conscience des lacunes et des pièges du récit. Il en va de même au chapitre XIII, quand Joseph fait irruption dans la tente de Cinq-Mars, interrompant les confidences du héros et de son ami en répétant le « Amen » par lequel Grandchamp bénit la pieuse humilité du conseiller, sans que l'on puisse savoir dans quelle mesure il a écouté la conversation des personnages³¹³.

On sait que Joseph surprend encore Cinq-Mars, au chapitre XXI, en prenant la place de son confesseur ; la situation est toutefois un peu différente : ce n'est pas la présence du spectateur qui est alors découverte mais son identité. Le confessionnal apparaît ainsi comme un lieu piégé, facilitant la tromperie alors qu'il est censé inviter à la vérité. On trouve un autre endroit trompeur – de façon peut-être moins surprenante – chez Samuel, dans *La Maréchale d'Ancre*. La maison de l'usurier offre en effet de multiples cachettes, si bien qu'à la scène 5 de l'acte II, Déageant part dans un escalier pour « tout surveiller à l'intérieur »³¹⁴, tandis qu'à la scène 7 Concini peut encore disparaître dans un cabinet attenant au laboratoire par une porte recouverte d'une tapisserie³¹⁵. Le spectateur ne perçoit donc pas les scènes qui suivent comme les personnages qui arrivent alors : Déageant ayant pris place dans la demeure avant Concini, la ruse de ce dernier semble bien médiocre ; Borgia revenant auprès de sa femme sans soupçonner toutes ces allées et venues, son aveuglement paraît déjà éclatant. Il faut tout de même concéder, à sa décharge, que la maison de Samuel donne l'impression d'un véritable labyrinthe : quand Concini souhaite en sortir à l'acte IV, scène 2, le juif « l'enten[d] qui se heurte à toutes les marches et qui [l'] appelle à toutes les portes », ce qui lui permet de garantir à Déageant la possibilité de le retenir encore une heure dans ses murs³¹⁶. Les coulisses imaginaires de la scène³¹⁷ n'en paraissent alors que plus vastes et obscures.

Dans le roman, ces lieux cachés peuvent être représentés. Le chapitre XX de *Cinq-Mars*, situé dans la « petite maison assez jolie » de Marion de Lorme, en offre un exemple marquant. Alors que commence le bal dans le salon où s'est tenue la lecture qui donne son titre à l'épisode, les conjurés se réunissent dans la chambre de la courtisane pour y échanger

et dès que je sonnerai, tu entreras. »

³¹¹ *Cinq-Mars*, chapitre VI, p. 66.

³¹² *Ibid.*, p. 67. Une scène similaire se rejoue au début du chapitre XI : après les exploits du siège de Perpignan, l'écuier amène un cheval frais à son maître qui s'exclame : « Comment ! tu es venu là, vieux fou ! [...] ce n'est pas ton métier ; je t'ai dit de rester au camp. »

³¹³ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 153.

³¹⁴ *La Maréchale d'Ancre*, II, 5, p. 657

³¹⁵ *Ibid.*, II, 7, p. 658-662.

³¹⁶ *Ibid.*, IV, 2, p. 688.

³¹⁷ Appartenant à « l'espace dramatique » défini par Patrice Pavis comme « l'espace dramaturgique dont parle le texte, espace abstrait que le lecteur ou le spectateur doit construire par l'imagination », *Dictionnaire du théâtre*, *op.cit.*, article « Espace ».

secrètement leurs serments, couverts par le tapage de la fête. De Thou l'apprend à ses dépens, entraîné par l'abbé Gondi dans ce lieu secret, après quelques détours caractéristiques : « il ouvrit deux cabinets et descendit un petit escalier dérobé. »³¹⁸ En le voyant arriver, Henri cherche à retenir son ami de pénétrer plus avant dans ce qui apparaît comme un lieu de perdition sans que s'y déploie une quelconque débauche : « vous êtes perdu si vous entrez », lui dit-il, « cet air est empoisonné pour tous ceux qui sont ici »³¹⁹. De Thou, quant à lui, est stupéfait, comme en témoigne sa question : « que vois-je dans cette maison ? »³²⁰ Il est vrai que ce qu'il découvre a de quoi surprendre : « dix jeunes gens debout et tenant à la main leurs épées nues » viennent de prêter serment à d'Effiat, observés depuis un « appartement voisin » par une « foule d'hommes », « personnages de la Cour ou des armées »³²¹. Mais cette réunion clandestine étonne aussi par le « lieu de délices »³²² où elle se tient. Un commentaire du narrateur explicite le décalage entre la fonction habituelle de l'endroit et le rôle qu'il joue à ce moment : « les gens qu'il rassemblait paraissaient bien éloignés des pensées qu'il pouvait donner. »³²³ La chambre, « éclairée par un demi-jour mystérieux », semble toutefois propice aux intrigues. Les nombreux ornements qui la parent peuvent de plus apparaître comme autant de costumes et d'écrans, évoquant l'idée de dissimulation :

on voyait d'un côté un lit doré, chargé d'un dais de tapisseries, empanaché de plumes, couvert de dentelles et d'ornements ; tous les meubles, ciselés et dorés, étaient d'une soie grisâtre richement brodée, des carreaux de velours s'étendaient aux pieds de chaque fauteuil sur d'épais tapis. De petits miroirs, unis l'un à l'autre par des ornements d'argent, simulaient une glace entière, perfection alors inconnue, et multipliaient partout leurs facettes étincelantes.³²⁴

Ce dernier détail évoque particulièrement les jeux baroques de l'illusion, dont il reproduit la complexité : composée de morceaux de miroirs, cette grande glace est factice ; elle offre cependant une multitude de reflets, qui risquent néanmoins de renvoyer une image déformée de la réalité. Avant même les révélations de Joseph sur la fausse prophétie lancée à la fin de la réunion, Marion de Lorme peut ainsi être placée au côté de Richelieu, qui surveille secrètement ses pages, au chapitre VII, au moyen d'« une glace placée en face de lui », découvrant une correspondance qu'Olivier d'Entraigues pensait dissimuler³²⁵. Comme dans la littérature baroque, le miroir « dénonce une profondeur : il découvre que la réalité a un "autre côté". »³²⁶

³¹⁸ *Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 238.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 239.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*, p. 238.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*, chapitre VII, p. 76.

³²⁶ C.-G. Dubois, *Le Baroque, Profondeurs de l'apparence*, op.cit., p. 186. Voir aussi D. Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, op.cit., p. 160.

d) LA COMÉDIE HUMAINE

Récurrent sous la plume de Vigny, le motif du théâtre et de ses artifices peut y apparaître comme une métaphore de l'existence humaine. Julien suggère cette interprétation quand il déclare, dans le banquet de Daphné : « mon rôle n'est pas achevé, et le rideau, je pense, ne se baisse pas encore sur moi à trente-deux ans et au commencement de mon quatrième consulat »³²⁷. L'image que file l'empereur suggère une conscience de la vanité des fonctions politiques mais semble aussi renvoyer plus généralement à la vie, le personnage évoquant son âge conjointement à la durée de son règne. Dans « Le Déluge », c'est la posture du pharaon menacé par les eaux qui donne l'impression d'une comédie terminée par la mort :

Il disait, s'essayant par le geste et la voix
À l'air impérieux des hommes qui sont rois,
Quand, roulé sur la pierre et touché par la foudre,
Sur sa tombe immobile, il fut réduit en poudre.³²⁸

La pose épique et royale prêtée au personnage paraît bien dérisoire à l'approche de sa fin, dont la violence exprime avec force la fragilité de la vie humaine. Ici, la métaphore théâtrale revêt donc un sens plus métaphysique que politique, comme dans le sillage de la littérature baroque. « La Maison du Berger » développe explicitement l'idée d'une « comédie humaine » quand la Nature se présente, dans sa grande prosopopée comme « l'impassible théâtre / Que ne peut remuer le pied de ses acteurs »³²⁹. Certes, ce discours exprime un mépris hautain que le poème amène à condamner, mais il n'en reflète pas moins la conscience qu'a Vigny des misères de l'humaine condition.

Toutefois, concevoir l'existence comme une comédie n'est pas seulement la marque d'un profond pessimisme (en l'absence de foi dans l'au-delà) ; cette pensée peut fonder une philosophie (laïque) du détachement qui aide à supporter les souffrances de la vie. Les prisonniers de la maison Lazare montrent, au chapitre XXVIII de *Stello*, comment la conscience que tout est jeu peut s'avérer salutaire. M. de Roquelaure expose cette idée à Chénier après que le poète a laissé exploser sa colère contre les terroristes :

« Eh bien ! lui dit-il, tu te fâches encore contre cette canaille régnante. Il vaut mieux siffler ces mauvais acteurs, jusqu'à ce que le rideau tombe sur nous d'abord et sur eux ensuite. »

Là-dessus il fit une pirouette et se mit à table en fredonnant : *La vie est un voyage*.³³⁰

La métaphore théâtrale permet ici de déprécier l'adversaire politique, d'inciter à le surpasser en ne lui donnant pas la réplique et d'envisager la mort comme un phénomène simple, promis à tous. L'air de *La Flûte enchantée* adapté pour la scène française par Étienne Morel de Chédeville sous le titre des *Mystères d'Isis* suggère quant à lui une légèreté épicurienne, indifférente aux malheurs de l'avenir³³¹. Il s'agit donc, bien plus que de sauver sa vie en

³²⁷ *Daphné*, première lettre, p. 954.

³²⁸ « Le Déluge », v. 275-278, *Poèmes antiques et modernes*, p. 39-40.

³²⁹ « La Maison du Berger », v. 286, 281-282, *Les Destinées*, p. 127. Voir chapitre 1, p. 84-85.

³³⁰ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 598.

³³¹ Voir Étienne Morel de Chédeville, *Les Mystères d'Isis* [1801] Paris, Migneret, 1806, p. 44 :

La vie est un voyage,

entrant dans le jeu des terroristes comme essaient de le faire le Docteur noir et Marie Joseph Chénier aux chapitres XXXIII et XXXIV, de refuser la mascarade révolutionnaire en la dénonçant comme une comédie. C'est ce que font les condamnés, dans la suite du chapitre XXVIII, en accueillant leurs arrêts de mort par des sourires ou des rires et en quittant leurs camarades après avoir salué, comme Mme de Montmorency³³². Au-delà du mépris supérieur qu'ils affichent vis-à-vis de leurs bourreaux, c'est une impressionnante leçon de vie qu'ils délivrent ainsi, comme quand ils répètent la scène de leur exécution pour aborder la mort avec distance, sérénité et grandeur³³³.

Le Docteur noir semble avoir bien retenu ces exemples quand il déclare à Stello : « L'espèce humaine [...] devrait moins vous agiter par son spectacle monotone »³³⁴. La distance dont le raisonneur fait habituellement le choix s'exprime ici à travers le terme de *spectacle*, qui suggère bien comment le théâtre d'apparences souvent décrit par Vigny est propre à inspirer au lecteur une philosophie du détachement.

2. PROTÉE, LADY MACBETH ET SIGISMOND

Le théâtre n'est toutefois pas le seul thème que Vigny emprunte à la tradition baroque pour signifier l'inconsistance de la vie humaine. De nombreux personnages évoquent dans son œuvre les métamorphoses mythologiques de Protée, la folie des héroïnes shakespeariennes³³⁵ ou le rêve éveillé de Sigismond, par lequel Calderón enseigne que « la vie est un songe »³³⁶.

a) MÉTAMORPHOSE

Au chapitre V de *La Canne de jonc*³³⁷, Renaud assimile Bonaparte à Protée, fils du dieu

Tâchons de l'embellir ;
 Jetons sur ce passage
 Les roses du plaisir.
 Dans l'âge heureux de la jeunesse,
 L'amour nous flatte, il nous caresse,
 Il nous présente le bonheur ;
 Puis il s'envole, on voit l'erreur.
 Hélas ! que faire ?
 Tâcher de plaire,
 Du bien présent savoir jouir,
 Sans trop songer à l'avenir.

³³² *Stello*, chapitre XXVIII, p. 601.

³³³ Voir notre chapitre 2, p. 120 *sqq.*

³³⁴ *Stello*, chapitre XVI, p. 536.

³³⁵ Voir Ophélie dans *Hamlet* (*op.cit.*) ou lady Macbeth (*Macbeth* [1606], trad. Pierre Jean Jouve, éd. R. G. Cox et G. Wilson Knight, Paris, Garnier-Flammarion, 2006).

³³⁶ P. Calderón de la Barca, *La Vie est un songe* [1633], trad. Antoine Latour, éd. D. Souiller, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1996.

³³⁷ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre V, p. 784.

de la mer pouvant prendre la forme d'animaux sauvages et de monstres. Cette référence renvoie à nouveau à la littérature baroque dont elle constitue, avec Circé, un des motifs majeurs, sous l'influence des *Métamorphoses* d'Ovide³³⁸. Jean Rousset explique en effet :

Le magicien de soi-même et la magicienne d'autrui étaient destinés à s'associer pour donner figure à l'un des mythes de l'époque : l'homme multiforme dans un monde en métamorphose.

Protée, c'est l'homme qui ne vit que dans la mesure où il se transforme ; [...] son occupation est de se quitter [...] pour signifier qu'il est fait d'une succession d'apparences.³³⁹

Si l'on ne peut prêter une telle intention à l'empereur, l'instabilité qu'il manifeste et qu'il avoue justifie en revanche le rapprochement avec ce personnage dont le mouvement perpétuel incarne véritablement l'idée de faux-semblants.

On ne trouve pas d'autre référence, dans l'œuvre de Vigny, à des transformations surnaturelles mais le thème du changement est parfois développé de telle façon qu'il évoque l'inconstance baroque. C'est notamment le cas au chapitre XXI de *Cinq-Mars*, quand Henri demande : « Eh quoi ! mon père, [...] êtes-vous aussi changé ? »³⁴⁰ Le héros s'inquiète ici de l'indifférence avec laquelle le confesseur saisit l'« anneau nuptial »³⁴¹ qu'il propose de rendre à Marie de Gonzague, très réticente à l'idée d'une conjuration. Mais le prêtre n'est pas « changé » au sens où le croit Henri : comme on le sait, Joseph a pris la place de l'abbé Quillet. Loin d'invalider l'inquiétude de Cinq-Mars, toutefois, cette erreur témoigne de la grande confusion dans laquelle se trouve le personnage, qui ne peut plus se fier à ce qui l'entoure. On retrouve une semblable complexité au chapitre suivant, quand Houmain retrouve Jacques :

Ah ! ah ! c'est toi, Jacques ? dit-il, c'est bien toi ? Quoiqu'il y ait quatre ans que je ne t'aie vu, je te reconnais, tu n'es pas changé, brigand ; c'est toujours ta grande face de vaurien. Mets-toi là et buvons un coup.

– Oui, me voilà encore ici ; mais comment diable y es-tu, toi ? Je te croyais juge, Houmain !

– Et moi, donc, je te croyais bien capitaine espagnol, Jacques !

– Ah ! je l'ai été quelque temps, c'est vrai, et puis prisonnier ; mais je m'en suis tiré assez joliment, et j'ai repris l'ancien état, l'état libre, la bonne vieille contrebande.³⁴²

Significativement, la reconnaissance cède vite le pas à la surprise et au constat du changement, sans que la vérité soit entièrement rétablie puisque Jacques, porteur du traité avec l'Espagne, n'est pas redevenu contrebandier. Le dialogue tourne donc à l'imbroglio, ne faisant en définitive que confirmer la difficulté de fixer une quelconque vérité.

De même, c'est pour insister sur le caractère incroyable de la réussite des Concini que Créqui, dans la scène d'exposition de *La Maréchale d'Ancre*, énumère les métamorphoses que l'héroïne a permises à son mari :

je la crois presque fée ; car elle a fait de Concini un marquis, d'un fils de notaire un premier gentilhomme, d'un homme qui ne savait pas se tenir à cheval un grand-écuyer, d'un poltron

³³⁸ Sur ce dernier point, voir D. Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, op.cit., p. 129.

³³⁹ J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, op.cit., p. 22-23.

³⁴⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXI, p. 253.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*, chapitre XXII, p. 260.

un maréchal de France, et de nous, qui n'aimons guère cet homme, ses partisans.³⁴³

L'image de la « fée » souligne en outre le caractère insensé de ces changements, mais également leur efficacité, qui ferait croire à un miracle.

b) FOLIE

Évoquant finalement Circé aussi bien que Protée, Vigny met également en scène un autre type cher à la littérature baroque, celui du fou³⁴⁴. Cette folie, cependant, est incertaine, accroissant la confusion du lecteur, un peu à la manière de l'égarement d'Hamlet, partiellement feint. Ainsi, à l'acte III, scène 5, de *La Maréchale d'Ancre*, la légèreté des courtisans conduit Borgia à s'exclamer : « S'ils ne sont pas fous, c'est moi qui le suis ! »³⁴⁵ La force des apparences est telle que le personnage qui, ici, manifeste le plus de lucidité, en vient à douter de lui-même.

Son questionnement n'égale toutefois pas celui que suscite l'état de Jeanne, dans *Cinq-Mars*, après le procès de Loudun. Au chapitre XII, les personnages comme le narrateur la disent démente : après que la religieuse lui a confié quels propos vient lui tenir le défunt Urbain Grandier « comme les esprits et comme les prophètes », « à l'heure du bûcher », Richelieu s'écrie : « elle est folle ! »³⁴⁶ Laubardemont s'excuse : « c'est ma nièce qui a perdu la raison »³⁴⁷. Le narrateur ne les dément pas : il note qu'à l'arrivée de son oncle, « [l']insensée se retourna » et rapporte qu'elle se laisse emmener « comme plongée dans un profond somnambulisme »³⁴⁸. Pourtant, les paroles qu'a prononcées la jeune femme ne sont pas ineptes. Elles rappellent, avec une juste sévérité, l'iniquité du procès de Grandier, l'horreur de la torture et le scandale de la peine de mort³⁴⁹. Richelieu s'en trouve fortement ébranlé, comme rattrapé par le jugement de la conscience : « tant d'horreurs me poursuivent depuis cette condamnation, que je crois que tout l'enfer se déchaîne contre moi ! », se plaint-il, faisant de Jeanne une exécutrice de « la peine du talion, [...] que Dieu a permise à Adam », ainsi qu'elle l'évoque elle-même³⁵⁰. Si la femme accusée de folie contribue en fait au rétablissement de la vérité et de la justice, c'est peut-être plutôt un monde dévoyé, renversé, qu'il convient de mettre en cause à l'issue de cette confrontation troublante.

³⁴³ *La Maréchale d'Ancre*, I, 1, p. 535-536.

³⁴⁴ Voir notamment J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, op.cit., p. 55-57 et D. Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, op.cit., p. 161.

³⁴⁵ *La Maréchale d'Ancre*, III, 5, p. 678.

³⁴⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XII, p. 146, 147.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 147.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 148.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 147-148.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 148, 146.

c) RÊVE

Jeanne interroge les frontières de la réalité et de l'illusion dès le lendemain de la mort d'Urbain Grandier mais son égarement se mêle alors au « Songe » de Cinq-Mars, qui donne son titre au chapitre VI et entraîne d'importantes confusions. Épuisé par l'épisode de Loudun, le héros glisse insensiblement dans le sommeil :

sa tête, devenue plus pesante, tomba sur sa poitrine ; il abandonna les rênes à son cheval fatigué, qui suivit de lui-même la grand-route, et, croisant les bras, il se laissa bercer par le mouvement monotone de son compagnon de voyage³⁵¹.

Malgré cet état de somnolence, le jeune homme engage alors une méditation assez lucide sur sa situation et ses perspectives d'avenir avec Marie, dont il craint à juste titre que, une fois établie à la cour, elle n'ait plus la force de refuser les prestigieux mariages pouvant lui être proposés³⁵². Ce n'est que dans un second temps que Henri tombe dans un « demi-sommeil », dont le narrateur prend le parti de retranscrire les incertitudes. On lit ainsi :

il vit ou crut voir la même femme vêtue de noir qu'il avait montrée à Grandchamp s'approcher de lui jusqu'à toucher les crins de son cheval, tirer son manteau et s'enfuir en ricanant ; le sable de la route lui parut une rivière qui coulait sur lui en voulant remonter vers sa source ; cette vue bizarre éblouit ses yeux affaiblis ; il les ferma et s'endormit sur son cheval.³⁵³

Le récit ne fait qu'énumérer les impressions du personnage sur le mode de la parataxe, sans les éclairer : c'est ce que manifeste d'emblée l'hésitation non tranchée entre perception assurée ou incertaine (justifiant l'emploi d'un modalisateur), avant que soit rapportée une vision hallucinatoire simplement qualifiée de « vue bizarre », le jeune homme ne fermant les yeux qu'ensuite, pour sombrer véritablement dans le sommeil. Il comprend tout de même confusément, quoique bientôt pris de fièvre, qu'on le couche ensuite dans une auberge. C'est alors qu'il est terrassé par ses rêves :

Des songes plus rapides que les grains de poussière chassés par le vent tourbillonnaient sous son front ; il ne pouvait les arrêter et s'agitait sur sa couche. Urbain Grandier torturé, sa mère en larmes, son gouverneur armé, Bassompierre chargé de chaînes, passaient en lui faisant un signe d'adieu ; il porta la main sur sa tête en dormant et fixa le rêve, qui sembla se développer sous ses yeux comme un tableau de sable mouvant.³⁵⁴

Le retour d'éléments naturels comme le vent et le sable crée une continuité troublante avec le voyage qui précède et les visions qu'il a suscitées, comme si le songe et la réalité relevaient d'une seule et vaste hallucination. Cette confusion s'accroît de l'interaction entre extérieur et intérieur – les gestes du personnage semblant infléchir ses cauchemars – mais aussi de la correspondance, moins surprenante, entre épisodes vécus et rêvés – des scènes majeures des premiers chapitres du roman défilant dans l'esprit du dormeur. De plus, quand Cinq-Mars rêve que la main de Marie devient celle du bourreau³⁵⁵, il reçoit une annonce de sa funeste

³⁵¹ *Ibid.*, chapitre VI, p. 70.

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ *Ibid.*, p. 71.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 72.

fin ; loin d'être trompeur, le songe semble donc prémonitoire.

Il ramène d'ailleurs le héros à la réalité en le faisant se réveiller en sursaut, mais l'intrusion inattendue de Jeanne fait que le jeune homme « cr[oit] rêver encore »³⁵⁶, alors qu'elle pourrait l'amener à certifier ses précédentes impressions, en identifiant la religieuse – bien réelle – à la femme aperçue en chemin. Au contraire, la folie de la sœur ne tarde pas à justifier une impression d'irréalité, dès qu'elle évoque la présence impossible d'un autre dormeur, compliquant passablement la situation : « ne réveille pas mon Urbain ; il est dans la chambre voisine qui dort avec moi. »³⁵⁷ Pourtant ce délire, de même que les rêves de Cinq-Mars, est en partie visionnaire. Jeanne déclare en effet : « j'ai lu sur ton visage que tu es condamné à mort » ; « L'homme que tu as frappé te tuera. »³⁵⁸

Le héros n'en apprend pas plus puisque Grandchamp surgit, vraisemblablement alerté par le bruit que cause la jeune femme, et la faisant fuir. Le serviteur ne met toutefois pas fin à la confusion régnante car il vérifie la réalité de l'apparition tout en lui prêtant un caractère surnaturel : « Que diable est-ce que ceci ? Est-ce un lutin ou un ange qui dit la messe des morts sur vous, monsieur ? et vous voilà sous vos draps comme dans un linceul. »³⁵⁹ Ses questions mêlent en outre les merveilles profanes et sacrées, mauvaises et bonnes ; l'association des draps à un linceul suggère que la mort prédite à Cinq-Mars est déjà là. Afin de rétablir un peu de clarté, notamment dans les idées de son maître, il lui verse sur le front « un vase plein d'eau froide » qui semble faire effet, Henri s'exclamant : « Ah ! c'est toi, Grandchamp ! quels rêves affreux je viens de faire ! »³⁶⁰ L'échange qui suit montre néanmoins que les deux personnages ne s'accordent pas encore sur la réalité de ce qui vient de se produire :

- Peste ! monsieur, vos rêves sont fort jolis au contraire : j'ai vu la queue du dernier, vous choisissez très-bien.
- Qu'est-ce que tu dis, vieux fou ?
- Je ne suis pas fou, monsieur ; j'ai de bons yeux, et j'ai vu ce que j'ai vu. Mais certainement étant malade comme vous l'êtes, monsieur le maréchal ne...
- Tu radotes, mon cher ; donne-moi à boire, car la soif me dévore. O ciel ! quelle nuit ! je vois encore toutes ces femmes.
- Toutes ces femmes, monsieur ? Et combien y en a-t-il ici ?
- Je te parle d'un rêve, imbécile !³⁶¹

Si Cinq-Mars croit seulement se réveiller quand il reconnaît son serviteur, c'est qu'il range l'apparition de Jeanne au nombre de ses rêves. Il ne fait donc que dénoncer paradoxalement son propre égarement quand il traite son serviteur de fou. Pour que le héros retrouve davantage le fil de la réalité, il faut attendre l'explication de l'aubergiste à propos de Jeanne : « c'est une folle qui est arrivée à pied ici cette nuit, et qu'on avait fait coucher près de cette chambre ; mais elle vient de s'échapper : on n'a pas pu la rattraper. »³⁶² Le dessillement reste toutefois très incomplet :

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 73.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*

– Comment, dit Cinq-Mars, comme revenant à lui et passant la main sur ses yeux, je n’ai donc pas rêvé ? Et ma mère, où est-elle ? et le maréchal, et... Ah ! c’est un songe affreux. Sortez tous.

En même temps il se retourna du côté du mur, et ramena encore les couvertures sur sa tête.³⁶³

Quoique surpris, le héros consent d’abord à revoir ses jugements mais il place toujours sur le même plan ses cauchemars et sa rencontre avec Jeanne. Quand il parle d’un « songe affreux », ce pourrait être que le discernement lui revient, mais son geste de se cacher sous ses couvertures et de ne plus voir ce qui l’entoure permet d’en douter. C’est pourquoi le maître des lieux pose à son tour la question de la folie : « L’aubergiste, interdit, frappa trois fois de suite sur son front avec le bout du doigt en regardant Grandchamp, comme pour lui demander si son maître était aussi en délire. »³⁶⁴ Le chapitre accumule ainsi tant de renversements et de méprises que les notions de réalité et d’illusion semblent en définitive bien incertaines.

Cette impression s’aggrave, dans *Cinq-Mars*, du fait que les pièges du sommeil ne touchent pas que le jeune héros. En effet, dans l’épisode du confessionnal, c’est parce que la vigilance de Grandchamp s’est endormie que l’abbé Quillet a pu être immobilisé et remplacé par le père Joseph. Le domestique surgit, à la fin du chapitre XXI, en « se frottant les yeux comme un homme qui se réveille » et se lamente : « Ah ! malheureux vieillard que je suis ! [...] j’ai dormi pendant le danger de mon maître ! c’est la première fois ! »³⁶⁵ Au-delà de l’égarément de la conscience, la menace d’une instabilité généralisée rend cette remarque passablement inquiétante.

Dans *La Maréchale d’Ancre* également, plusieurs personnages convoquent l’idée d’un endormissement pour rendre compte de leur manque de maîtrise du réel. Ainsi, quand Borgia révèle à Léonora les manœuvres politiques qui la menacent, celle-ci demande, « stupéfaite : Est-ce un rêve que ceci ? »³⁶⁶ Le Corse accepte l’idée d’un endormissement mais il rétablit la juste appréciation des événements en corrigeant : « Non, c’est un réveil. »³⁶⁷ Personne, en revanche, n’éclaire Concini quand, à la scène 11 du dernier acte, il s’étonne des cris de sédition poussés par le peuple et demande à son tour : « Est-ce donc un rêve ? »³⁶⁸ Cette question répétée par les deux époux témoigne d’une appréhension totalement pervertie du réel, privilégiant les convictions personnelles au détriment des témoignages extérieurs, après avoir pourtant cru aux apparences mensongères de la cour.

La situation est un peu différente quand, confrontée pour la première fois à Isabella qui l’accuse d’être « une magicienne », la maréchale s’étonne en aparté : « Mon Dieu ! il me semble que ceci est un rêve et qu’ils me parlent tous dans la fièvre. »³⁶⁹ L’héroïne met à nouveau en cause une réalité indéniable mais, ce faisant, elle dénonce l’in vraisemblance du procès grotesque qui lui est artificiellement intenté. On peut expliquer de la même façon le choix d’une citation du *Smarra* de Nodier – conte narrant une série de songes, dont celui

³⁶³ *Ibid.*, p. 74.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*, chapitre XXI, p. 255.

³⁶⁶ *La Maréchale d’Ancre*, III, 3, p. 672.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*, V, 11, p. 708.

³⁶⁹ *Ibid.*, IV, 8, p. 693.

d'une exécution – à l'orée du chapitre II de *Cinq-Mars*, introduisant l'épisode d'Urbain Grandier³⁷⁰ : la référence incrimine le caractère proprement cauchemardesque des événements pourtant réels (quoique remaniés) de Loudun.

Le rêve joue le même rôle de révélateur de la réalité dans un poème dont il constitue le moteur principal : « Le Somnambule ». Malentendus et renversements sont également au cœur de petit drame qui débute *in medias res* et repose quasi exclusivement sur le dialogue d'un couple. Le personnage éponyme fait d'abord croire à sa femme, en se levant, que « l'aube paraît », alors que la nuit est encore « profonde et noire »³⁷¹. Mais c'est surtout son discours qui sème le trouble puisqu'il rêve à haute voix de se venger d'un rival nommé Pollion. Néra tente alors de l'apaiser, évoquant son amour et son dévouement, quand l'apostrophe d'une certaine Corinne dévoile un autre scénario, insoupçonné : celui d'un mari adultère. C'est pourquoi l'épouse, désespérée s'avance pour recevoir les coups portés en rêve par l'infidèle, donnant au songe un pouvoir d'action sur le réel, outre sa fonction de divulgation du secret. Le poème offre ainsi un exemple saisissant d'interférences surprenantes entre rêve et réalité, comme l'annonce d'emblée l'épigraphe tirée des *Euménides* d'Eschyle, bouleversant le partage du vrai et du faux habituellement attaché à la veille et au sommeil : « Voyez, en esprit, ces blessures : l'esprit, quand on dort, a des yeux, et quand on veille, il est aveugle. »³⁷²

Une autre référence antique vient ainsi à l'esprit quand on lit le poème, mais aussi les extraits où Vigny n'a de cesse de brouiller les frontières du songe et de la réalité : ce sont les *Esquisses pyrrhoniennes* dans lesquelles Sextus Empiricus avance notamment :

Il est [...] vraisemblable qu'endormis nous voyons des choses qui sont inexistantes dans l'état de veille, mais pas inexistantes une fois pour toutes ; car elles existent dans le sommeil, comme ce qu'on voit étant réveillés existe même si cela n'existe pas dans le sommeil.³⁷³

En montrant comment les songes peuvent éclairer la réalité et se confondre avec elle, Vigny évoque ce scepticisme antique, refusant de dénoncer les illusions des apparences mais acceptant les représentations sensibles telles qu'elles sont, sans juger de leur essence. Bien sûr, il continue également la tradition baroque dans laquelle

le songe, c'est d'abord l'expérience extrême de la faiblesse de l'entendement, qui découvre qu'il ne dispose pas de critères suffisants pour cerner la vérité et séparer clairement ce qui appartient au rêve et ce qui relève de la veille.³⁷⁴

Mais il n'en tire pas les mêmes implications chrétiennes, qu'expose encore Didier Souiller :

La signification du *topos* « la vie est un songe » ne saurait se limiter au simple jeu de la confusion du rêve et de la veille [...]. Le discours religieux s'est emparé du thème pour illustrer la nécessité de ne considérer cette existence que comme un pâle reflet dévalué, la

³⁷⁰ « Je m'avançais d'un pas pénible et mal assuré vers le but de ce convoi tragique. CH.NODIER, *Smarra*. », *Cinq-Mars*, chapitre II, p. 31. Voir C. Nodier, *Smarra* [1821], éd. P. Berthier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1982, p. 56.

³⁷¹ « Le Somnambule », v. 1, 4, *Poèmes antiques et modernes*, p. 51.

³⁷² *Ibid.*, p. 50. Eschyle, *Les Euménides* [458 avant J.-C.], trad. Gabriel de La Porte du Theil, 1795 (voir note 4 d'A. Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, p. 978).

³⁷³ Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes* [~ III^e s], trad. et éd. Pierre Pellegrin, Paris, Seuil, « Points », 1997, p. 113 (I, 14 – 104).

³⁷⁴ D. Souiller, *La Littérature baroque en Europe*, *op.cit.*, p. 157.

mort étant le passage obligatoire pour accéder à la « vraie vie » dans l'au-delà.³⁷⁵

Au baroque, Vigny emprunte un art du doute davantage que la conviction « qu'il faut souvent passer par le mensonge pour rencontrer l'authentique »³⁷⁶.

*

Quoique les commentateurs de Vigny s'y attardent généralement peu – comme en témoigne la rareté des références critiques dans ce chapitre – la confusion des apparences est donc mise en scène de façon insistante dans son œuvre. Elle revêt volontiers un sens politique, participant de la dénonciation d'un pouvoir aveugle, fourbe, inquiet ou mégalomane, suscitant les calculs les plus hypocrites. La généralisation de l'illusion lui confère toutefois une portée existentielle : les apparences semblent impuissantes à faire connaître les hommes et la nature, sans perspective, cependant, d'une quelconque révélation divine dans un autre monde. Seule la conscience de la vanité des faux-semblants, de l'inconstance des êtres et de la fragilité de la vérité permet d'éviter de sombrer complètement dans l'erreur. D'où une certaine radicalité de l'œuvre de Vigny qui décline les expressions du piège des apparences jusqu'au vertige, constructif pour le lecteur prêt à en prendre la mesure et à en tirer les conséquences. Non content de mettre en lumière la variété des leurre qui peuvent nous abuser, l'écrivain travaille à les rendre marquants et troublants, par divers choix d'écriture qui allient, comme à son habitude, leçons et interrogations, réflexion et émotion. Ainsi quand des titres, des épigraphes, des symboles ou des commentaires dénoncent explicitement des risques d'erreurs, ils engagent parallèlement une démarche herméneutique de correction des mensonges ou des fourvoiements des personnages. Si la fiction nous entraîne dans le rire ou l'horreur, la stupeur ou même l'illusion, c'est pour mieux nous faire éprouver la nécessité d'un recul critique. De même, la récurrence des motifs du théâtre, du changement, de la folie ou du rêve n'est pas tant édifiante que troublante : la comédie se joue en coulisses, les métamorphoses restent mal comprises, la démence fait voir la vérité, le songe se confond avec la veille. Les paradoxes et les complications de ce genre sont légion chez Vigny, témoignant de la profondeur des réflexions auxquelles il invite, jusqu'à remettre en cause la fiabilité même de ce que nous lisons. En interrogeant la possibilité de représenter un univers de faux-semblants et en nous amenant à corriger sans cesse les impressions immédiates de la lecture, nous faisant presque penser contre nous-mêmes, Vigny nous aide à forger la meilleure arme contre la redoutable complexité des apparences : celle de la distance critique, non seulement face à la comédie humaine mais aussi vis-à-vis des discours qui nous instruisent et de notre propre conscience.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 158.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 179.

CHAPITRE 10.

FRAGILITÉ DES POINTS DE VUE

Si l'illusion est tellement présente dans l'œuvre de Vigny, c'est non seulement à cause d'une comédie généralisée, qui rend les apparences encore plus trompeuses qu'elles ne peuvent déjà l'être naturellement, mais aussi du fait des consciences qui ne parviennent pas à démêler le vrai du faux, comme dans la folie ou le rêve. Au-delà de ces cas extrêmes, l'auteur montre les multiples faiblesses des perceptions humaines, faisant douter d'autant plus radicalement de la possibilité d'une vérité.

En cela, il rejoint à nouveau une longue tradition sceptique, enracinée dans l'antiquité mais rayonnant bien plus loin. Dans ses *Esquisses pyrrhoniennes*, Sextus Empiricus écrit ainsi :

Puisque, donc, toutes les choses qui apparaissent sont observées quelque part, d'une certaine distance, dans une certaine position, et que chacun de ces points de vue fait beaucoup varier les impressions, [...] nous serons contraints d'aboutir à la suspension de l'assentiment selon ces points de vue. En effet, celui qui veut donner la préférence à certaines de ces impressions entreprendra l'impossible. [...] nous sommes sans doute capables de dire ce que paraît être chaque chose du point de vue de sa position, de sa distance et de son lieu, mais ce qu'elle est

par sa nature, nous sommes incapables de le déclarer [...].¹

Ce prudent relativisme, ennemi des croyances intransigeantes et aliénantes, c'est encore celui de Montaigne, qui

a été de bout en bout pyrrhonien en estimant que l'honnêteté le forçait à parler de la manière singulière dont il voyait le monde à travers lui-même, plutôt que d'adopter sur le monde un point de vue universel, tranché et dogmatique.²

Jean-Paul Dumont propose également un rapprochement avec la « spéculation philosophique du XVIII^e siècle », « entièrement dominée par le problème de la perception »³. Dans la pensée de Kant, la sensibilité reste fondamentale ; Michel Brix résume :

La vérité qui nous est accessible [...] est une vérité humaine, soumise aux catégories du temps et de l'espace, et relative : les individus n'ont jamais qu'un point de vue sur les choses, dépendant de la structure mentale de chacun, – point de vue singulier puisque aucun individu ne se trouve rigoureusement semblable à un autre. Schopenhauer avait insisté lui aussi sur la relativité de notre vision du monde, – relativité qui nous empêche, dans le contact immédiat avec le monde, de connaître les choses-en-soi.⁴

Sans formuler de pareilles théories, Vigny semble bien se placer dans leur sillage. Non content de souligner la fragilité des apparences, il montre en effet celle des points de vue, par nature subjectifs, souvent contestables. Pour définir cette notion de point de vue, nous reprenons les analyses d'Alain Rabatel :

Sous sa forme la plus générale, le point de vue se définit par les moyens linguistiques par lesquels un sujet envisage un objet, à tous les sens du terme envisager, que le sujet soit singulier ou collectif. Quant à l'objet, il peut correspondre à un objet concret, certes, mais aussi à un personnage, une situation, une notion ou un événement, puisque, dans tous les cas, il s'agit d'objets de discours. Le sujet, responsable de la référenciation de l'objet, exprime son point de vue tantôt directement, par des commentaires explicites, tantôt indirectement, par la référenciation, c'est-à-dire à travers les choix de sélection, de combinaison, d'actualisation du matériau linguistique.⁵

Si cette expression de la subjectivité vise souvent un effet argumentatif, celui-ci peut consister à « favorise[r] la prise en compte de la complexité du monde », comme quand un récit livre le point de vue « de personnages différents, permettant au lecteur d'entrer dans leurs visions »⁶. Cette perspective critique est souvent celle de Vigny ; sans développer de jugement moral ou de doctrine de la connaissance, il cultive un art de la composition littéraire propre à questionner les perceptions et les représentations du réel. C'est pourquoi nous nous proposons d'étudier quelles limites assignent ses œuvres au regard humain puis quels choix d'écriture les manifestent.

¹ S. Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, *op.cit.*, p. 121-123 (I, 14 – 121-122).

² Jean-Paul Dumont, article « Scepticisme » de *l'Encyclopædia Universalis*, *op.cit.*

³ *Ibid.*

⁴ M. Brix, « L'idéalisme fin de siècle », in G. Séginger (dir.), *Littérature et philosophie mêlées*, *op.cit.*, p. 150. Voir E. Kant, *Critique de la raison pure* [1787] (trad. et éd. Alain Renaut, Paris, Garnier-Flammarion, 2006) et Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* [1819] (trad. et éd. Ugo Batini, Marianne Dautry, Christian Sommer, Vincent Stanek, Paris, Gallimard, 2009, 2 tomes).

⁵ Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008, p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 73.

I/ ŒILLÈRES DES INDIVIDUS

Contrairement aux sceptiques qui renoncent à tout jugement de vérité, Vigny dénonce dans son œuvre les erreurs de nombreux points de vue, mais aussi la séduction qu'ils peuvent exercer, de même que leur foncière relativité.

A) FAILLES INÉVITABLES DU JUGEMENT

Sans même que des pièges leur soient tendus, les héros de Vigny sont souvent portés à l'erreur par des perceptions fautives que leur raison ne parvient pas à corriger, surtout quand leur esprit est conditionné à ne pas voir certaines réalités.

1. ERREURS DE PERCEPTION

Quand le messager blessé se relève en s'appuyant sur son bras, dans « Le Trappiste », une comparaison offre l'exemple d'une illusion n'étant pas due à une mise en scène trompeuse mais à des sens défaillants :

Tel qu'un gladiateur dont la paupière errante
Cherche le sol qui tourne et fuit sa main mourante⁷.

C'est ici l'altération de la santé physique du guerrier qui lui fait croire que le sol bouge alors qu'il est vraisemblablement pris de vertige et que sa vue s'altère.

Dans *Servitude et grandeur militaires*, c'est la naïveté de jeunes personnages qui entraîne de semblables confusions. Ainsi quand la reine emmène Pierrette à Trianon, au chapitre IX de *La Veillée de Vincennes*, la jeune fille tend à attribuer au paysage la mobilité de la voiture : « on allait si vite que les arbres de l'avenue de Montreuil lui paraissaient courir comme des fous l'un après l'autre »⁸. Renaud rapporte une impression similaire lors de son voyage sur la *Junon*, en tête de la flotte de Bonaparte, en l'an VI : « Je regardai passer la Corse tout près de nous, traînant la Sardaigne à sa suite, et bientôt arriva la Sicile à notre gauche. »⁹ Les verbes de mouvement sont encore appliqués aux lieux, non au bateau. Le soldat rapporte aussi sa vision de Marsala à travers les vapeurs de l'Etna : « je pris ses maisons blanches pour des colombes perçant un nuage »¹⁰. Un modalisateur cette fois, comme dans le cas de Pierrette,

⁷ « Le Trappiste », v. 125-126, *Poèmes antiques et modernes*, p. 90.

⁸ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre IX, p. 746-747.

⁹ *Ibid.*, III, chapitre III, p. 770.

¹⁰ *Ibid.*

vient avertir qu'il s'agit du point de vue contestable du personnage. Les deux enfants semblent néanmoins en proie à des erreurs assez communes et compréhensibles à leur âge, en particulier quand ils sont trompés par le déplacement d'un véhicule. Vigny fait ainsi songer aux illusions perceptives souvent citées par les philosophes réfléchissant à « la certitude du sens »¹¹, tels Sextus Empiricus ou Descartes, mentionnant tous deux le fameux exemple d'une « même rame para[issant] brisée dans la mer et droite en dehors »¹². À la suite de l'auteur des *Méditations métaphysiques*, en particulier, il suggère davantage une faiblesse de l'entendement qu'une lacune inévitable de la perception. C'est d'ailleurs ce qu'explicitent ces vers de « Paris », après que le poète a longuement contemplé le spectacle d'une ville semblable à une vaste roue, depuis le sommet d'une tour :

– Comme l'illusion de la raison se joue !
Je crus sentir mes pieds tourner avec la Roue¹³.

La raison est clairement incriminée de ne pas savoir corriger une nouvelle sensation de vertige, tandis que l'assimilation de la capitale à une roue semble pour sa part acquise, signe supplémentaire de la force des impressions.

2. INSUFFISANCES DE LA RAISON

Cette impuissance de la raison éclate souvent dans l'œuvre de Vigny. Ainsi, à l'acte IV, scène 1 de *La Maréchale d'Ancre*, Concini perçoit comme Isabella que « le ciel [...] est tout rouge [...] du côté du Louvre » mais il en conclut avec légèreté : « Bah ! c'est un feu de joie. »¹⁴ Les sens ne sont pas plus trompeurs que les événements ici ; seule l'insouciance du personnage et son manque de lucidité politique sont en cause. La présentation initiale des caractères le montre pourtant soucieux de ne pas se laisser abuser : « il regarde et observe longtemps avec précaution avant de parler ; il croit voir des pièges partout »¹⁵. Non sans paradoxe, il semble alors que si la volonté de bien voir tourne à l'obsession, elle ne conduit pas à un surcroît de clairvoyance mais à une paranoïa aveuglante.

Sans sombrer dans les même excès, au chapitre XVI de *Cinq-Mars*, de Thou échoue également à comprendre la nature du défilé qui passe sous ses fenêtres, en dépit des efforts méthodiques qu'il déploie :

Après avoir examiné cette cohue de femmes et d'enfants, l'enseigne ridicule qui les guidait, et les grossiers travestissements des hommes : « C'est quelque fête populaire ou quelque comédie de carnaval, » se dit-il ; et, s'étant placé de nouveau au coin de son feu, il prit un grand almanach sur la table et se mit à chercher avec beaucoup de soin quel saint on fêtait ce jour-là. Il regarda la colonne du mois de décembre, et, trouvant au quatrième jour de ce mois le nom de « sainte Barbe », il se rappela qu'il venait de voir passer des espèces de petits

¹¹ René Descartes, *Méditations métaphysiques* [1641], « Réponses aux sixièmes objections », *Œuvres philosophiques*, t. II (1638-1642), éd. Ferdinand Alquié, Paris, Dunod, Classiques Garnier, 1996, p. 878.

¹² S. Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, *op.cit.*, p. 121 (I, 14 – 119).

¹³ « Paris », v. 199-200, *Poèmes antiques et modernes*, p. 111.

¹⁴ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 1, p. 684.

¹⁵ *Ibid.*, « Caractères », p. 627.

canons et caissons et, parfaitement satisfait de l'explication qu'il se donnait à lui-même, se hâta de chasser l'idée qui venait de le distraire, et se renfonça dans sa douce étude¹⁶.

Observation, réflexion et vérification érudite : tout devrait garantir la justesse des conclusions du personnage, qui pourtant sont erronées puisque c'est la fausse émeute organisée contre Richelieu qui rompt le calme du matin. C'est pourquoi l'expression « parfaitement satisfait » paraît très ironique pour le lecteur qui reconnaît, comme l'y invite le narrateur, le peuple manœuvré par l'abbé Gondi¹⁷. De Thou voue certainement une confiance excessive aux raisonnements qui semblent pourtant l'éloigner des réalités extérieures, comme le suggère le désir d'isolement sous-entendu par les verbes *chasser* et *se renfoncer*. L'effet d'ironie est d'autant plus fort que l'étude qui accapare ainsi le jeune homme est celles de Descartes, dont la première méditation métaphysique est citée de mémoire : « Supposons que nous sommes endormis, et que toutes ces particularités, savoir : que nous ouvrons les yeux, remuons la tête, étendons le bras, ne sont que de fausses illusions... »¹⁸ Cette audacieuse invitation à remettre en cause les certitudes les plus évidentes correspond bien à l'esprit de Vigny, porté au doute et à la méditation. Elle ne confère toutefois pas à son héros une lucidité supérieure, de sorte que même l'effort philosophique peut s'en trouver discrédité.

Le chapitre XXVI de *Cinq-Mars* illustre même, à travers le personnage de Marie, combien l'esprit peut, de maintes façons, développer l'illusion. Le narrateur y explique en effet, avant de laisser parler son héroïne, comment elle s'est laissé persuader d'une idée dont l'instigatrice se repent pourtant en partie, à l'heure du dénouement : celle d'une légèreté de Henri, insinuée par la reine pour favoriser les prétentions du roi de Pologne à épouser la duchesse¹⁹. Celle-ci apparaît d'abord victime des secrets et des mensonges de son entourage : les « gens de la reine [...] n'avaient laissé parvenir jusqu'à elle que des nouvelles dictées par cette princesse, elle avait su ou cru savoir que la conjuration n'avait pas eu d'exécution »²⁰. La correction apportée par le modalisateur *croire* dénonce l'approximation des informations dont la jeune fille ne semble pas s'être méfiée. Il faut dire qu'elle ne manifeste guère d'esprit critique et se laisse emporter par des évidences que le récit ne reproduit pas sans ironie : « le simple bon sens et le sentiment naturel de la justice disaient assez que, [Cinq-Mars] n'ayant agi que sous les ordres du frère du roi, son pardon devait suivre celui du prince. »²¹ Le narrateur fait également sentir le peu de valeur des méditations banales et réductrices – quoique sincères – de la jeune fille :

Elle commençait bien chaque soir cette réflexion générale sur l'ingratitude et l'inconstance des hommes, pensée profonde et nouvelle, qui ne manque jamais d'occuper la tête d'une jeune personne à l'âge du premier amour ; mais le sommeil ne lui permettait jamais de l'achever²².

À cette pauvreté de pensée s'ajoutent plusieurs faiblesses psychologiques :

¹⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XVI, p. 184-185.

¹⁷ « il vit le peuple dont nous connaissons les exploits se presser vers les rues étroites qui mènent au quai », *ibid.*, p. 184.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, voir chapitre XXIII.

²⁰ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 328.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

rien n'avait adouci une sorte de ressentiment orgueilleux qu'elle avait contre Cinq-Mars, assez indifférent pour ne pas lui faire savoir le lieu de sa retraite, ignoré de la reine même et de toute la cour, tandis qu'elle n'avait songé qu'à lui, disait-elle. Depuis deux mois, d'ailleurs, les bals et les carrousels s'étaient si rapidement succédé, et tant de *devoirs* impérieux l'avaient entraînée, qu'il lui restait à peine, pour s'attrister et se plaindre, le temps de sa toilette²³.

Le narrateur ne donne pas à lire sans distance les accusations injustes inspirées par les sentiments de la princesse ; l'incise qui referme la première phrase tend même à dénoncer comme un mensonge la proposition qui précède. La suite du paragraphe précise ce soupçon en suggérant que la jeune femme, accaparée par l'agitation de la cour, n'a en fait pas eu davantage le temps de penser à son amant que de souffrir de son absence. L'effet de citation créé par l'emploi de l'italique met de plus en doute l'assimilation des mondanités à des « devoirs », en dénonçant ce terme comme relevant des paroles suspectes de l'héroïne, bien prompte à se plaindre pour se justifier et se valoriser. Le texte ne tarde du reste pas à confirmer la frivolité de Marie en évoquant – toujours d'après son point de vue aux failles si révélatrices – « les éternels mais moins désagréables hommages du prince palatin »²⁴.

Le lecteur est donc déjà bien averti des détours spécieux de la pensée du personnage avant que le narrateur ne les dénonce explicitement, au moment d'introduire un dialogue avec Anne d'Autriche : « Aussi sans se l'avouer à elle-même, exagérait-elle beaucoup les prétendus torts de Cinq-Mars que la reine lui avait dévoilés à Saint-Germain. »²⁵ Le discours de Marie fait ensuite entendre directement la façon dont elle s'aveugle elle-même pour justifier l'ingratitude qui est d'abord la sienne :

Les hommes sont bien cruels envers nous ! Je réfléchis encore à tout ce que vous m'avez dit, et tout m'est bien prouvé actuellement. Oui, il est bien vrai qu'il ne m'aimait pas ; car enfin, s'il m'avait aimée, d'abord il eût renoncé à cette entreprise qui me faisait tant de peine²⁶...

Si, comme le laisse encore penser le rappel des manœuvres de la reine, l'héroïne ne gauchit pas sciemment la réalité, force est néanmoins de constater que ses raisonnements ne contribuent pas à rétablir la vérité mais à confirmer des accusations aussi injustes que faciles, ainsi qu'en témoignent les nombreuses expressions d'une évidence sans nuance. Tout aussi paradoxalement, pour faire taire cet égarement qu'elle a engendré mais ne sait pas arrêter, Anne d'Autriche continue de l'entretenir :

– Oui, oui, ma chère enfant, venez vite », dit la reine, voulant faire cesser ce langage enfantin qui l'affligeait et dont elle avait causé les erreurs ingénues ; « venez, vous verrez l'union qui règne entre les princes et le cardinal, et nous apprendrons peut-être quelques bonnes nouvelles. »²⁷

Peut-être, du reste, la reine se berce-t-elle également de faux espoirs, attendant toujours que Cinq-Mars soit sauvé, comme l'a rapporté le narrateur peu auparavant²⁸. L'illusion apparaît ainsi comme un phénomène psychique bien difficile à circonscrire. Le problème est de taille

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 329.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 329-330.

²⁸ *Ibid.*, p. 327-328 : « elle espérait encore en ce moment que tous les conjurés, réunis à Lyon, parviendraient à le sauver et, une fois le sachant en pays étranger, elle pourrait alors tout dire à sa chère Marie. »

car il ne s'agit pas de la capacité des hommes à atteindre une certaine sagesse²⁹, mais simplement à regarder la réalité avec lucidité.

3. CONDITIONNEMENT DE L'ESPRIT

Si complet soit-il, le fourvoiement de Marie trouve cependant à s'expliquer, ce qui peut nuancer la radicalité de l'épisode. Le chapitre XXI montre notamment que, au-delà des manipulations de la reine, la naïveté de la jeune femme a été entretenue par la facilité de la vie princière qu'elle a toujours menée. Cinq-Mars y médite avant la rencontre dans le confessionnal :

elle avait toujours reçu chaque nouvelle de ses progrès dans sa carrière avec les transports de plaisir d'un enfant, mais sans apprécier la fatigue de chacun de ces pas si pesants que l'on fait vers les honneurs, et lui demandant toujours avec naïveté quand il serait connétable enfin, et quand ils se marieraient, comme si elle eût demandé quand il viendrait au Carrousel, et si le temps était serein. Jusque-là, il avait souri de ces questions et de cette ignorance, pardonnable à dix-huit ans dans une jeune fille née sur un trône et accoutumée à des grandeurs pour ainsi dire naturelles, et trouvées autour d'elle en venant à la vie³⁰.

L'écart entre les efforts considérables déployés par le héros pour s'élever et l'impatience puérile de son amante éclate en particulier à travers l'équivalence posée entre les exigences de Marie et des attentes beaucoup plus futiles, révélant un manque de discernement qu'éclairent bien les considérations qui suivent sur l'âge et le rang de la duchesse. Il en ressort une idée de conditionnement social du regard, condamnant les différentes classes à ne pas se comprendre.

La Maréchale d'Ancre montre que l'exercice du pouvoir accroît encore l'aveuglement des grands, non seulement parce que leur entourage les flatte, comme l'atteste l'exemple de l'héroïne éponyme³¹, mais aussi parce que l'habitude de dominer entretient une confiance excessive en soi. C'est ainsi que chez Samuel, alors que l'entrevue de Déageant et Picard a révélé des arrestations et un soulèvement imminents, Concini continue à se flatter du succès remporté contre le Prince de Condé et s'exclame « avec orgueil : Tous mes ennemis sont vaincus, les mécontents sont battus [...]. Me voici le maître ! »³² Il y a plus grave : *Stello* dénonce un rapport véritablement maladif au pouvoir, « cette chose divine et sainte à jamais à ses yeux myopes »³³, dit le Docteur noir à propos des assassins de la Terreur. Le vocabulaire du sacré appliqué à la politique et celui de la vue défaillante pointent une profonde altération du jugement.

Renaud confie, dans *La Canne de jonc*, que le pouvoir n'exerce pas une moindre influence sur ceux qui le subissent. Fils d'un soldat de Bonaparte, page de l'empereur, il eut en effet le plus grand mal à se déprendre d'une admiration insensée pour ce conquérant des nations et des consciences. C'est ainsi un dessillement très laborieux qu'il retrace au début du

²⁹ Voir notre chapitre 5, p. 343 *sqq.*

³⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXI, p. 251.

³¹ Voir notre chapitre 9, p. 697 *sqq.*

³² *La Maréchale d'Ancre*, II, 7, p. 659.

³³ *Stello*, chapitre XX, p. 563.

chapitre V :

La lettre de mon pauvre père, et sa mort, que j'appris peu de temps après, produisirent en moi, tout enivré que j'étais et tout étourdi du bruit de mes éperons, une impression assez forte pour donner un grand ébranlement à mon ardeur aveugle, et je commençai à examiner de plus près et avec plus de calme ce qu'il y avait de surnaturel dans l'éclat qui m'enivrait. Je me demandai, pour la première fois, en quoi consistait l'ascendant que nous laissions prendre sur nous aux hommes d'action revêtus d'un pouvoir absolu, et j'osai tenter quelques efforts intérieurs pour tracer des bornes, dans ma pensée, à cette donation volontaire de tant d'hommes à un homme. Cette première secousse me fit entrouvrir la paupière, et j'eus l'audace de regarder en face l'aigle éblouissant qui m'avait enlevé tout enfant, et dont les ongles me pressaient les reins.³⁴

La longueur de l'évocation avertit à elle seule de la difficulté de faire cesser une sujétion extrême et de la nécessité de nombreux efforts, bien traduits par les verbes d'observation et de réflexion. Les multiples expressions inchoatives soulignent de plus qu'il ne s'agit que d'un début de remise en cause, susceptible de ne pas aboutir. C'est aussi ce que suggère l'idée d'« audace », également contenue dans le verbe *oser*, trahissant paradoxalement la timidité d'un esprit qui envisage comme une transgression l'exercice de ses facultés critiques. Ainsi, l'image finale du prédateur ne témoigne pas seulement d'une capacité à déprécier l'empereur mais presque autant de la grandeur qui continue à lui être prêtée. C'est ce que confirment les pages qui suivent, où Renaud, tout en découvrant les turpitudes de son maître, subit toujours son ascendant. Il répète donc la conjonction adversative *mais* quand il rapporte l'indignation que lui inspira la façon dont l'empereur traitait sans respect et lisait au hasard les requêtes souvent désespérées de ses sujets : « Je sentis mon cœur battre contre Bonaparte et se révolter, mais honteusement, mais en cœur d'esclave qu'il était. »³⁵ Après l'entrevue décisive avec le pape, Renaud énonce encore un paradoxe :

je sentis que mon *séidisme* était mordu au cœur. Je fus attristé d'abord de cette première découverte, et je tremblais pour l'éblouissante illusion qui faisait pour moi un devoir de mon dévouement aveugle.³⁶

Alors que l'illusion du personnage est plus sérieusement menacée, elle apparaît attachante, séduisante et facile, dispensant de toute prise de responsabilité.

B) CHARMES DE L'ILLUSION

Ce dernier exemple amène à reconsidérer le phénomène de l'illusion pour ne pas seulement y voir un piège dont certaines personnes seraient les victimes, mais également à l'envisager comme répondant à un besoin profond de l'homme. C'est ainsi qu'à l'acte IV de *La Maréchale d'Ancre*, se croyant trompé par Léonora, Concini se lamente : « je perds pour toujours la confiance aveugle, qui est pour le sommeil de l'homme le plus doux oreiller »³⁷.

³⁴ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre V, p. 777.

³⁵ *Ibid.*, p. 779.

³⁶ *Ibid.*, chapitre VI, p. 788-789.

³⁷ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 1, p. 687.

Au-delà de l'infidélité supposée de son épouse, c'est la fin d'une insouciance tranquille qui peine le personnage. Dans *Servitude et grandeur militaires*, le capitaine du Marat illustre aussi comment la conscience humaine est prête à abdiquer au profit d'un bonheur ignorant, quand il rapporte comment il se laissa convaincre par l'optimisme de ses prisonniers, attendant une mesure de clémence :

Il y avait bien à parier qu'un des cinq directeurs s'était ravisé et me les recommandait ; je ne m'expliquais pas bien pourquoi, parce qu'il y a des affaires d'État que je n'ai jamais comprises, moi ; mais enfin je croyais cela, et, sans savoir pourquoi, j'étais content.³⁸

La présence des adverbes négatifs et de la préposition privative indique bien comment la satisfaction du personnage se nourrit de son renoncement à analyser la situation avec lucidité.

Dès lors, il convient d'élargir la notion d'illusion, à la suite de Clément Rosset qui analyse :

Dans l'illusion, c'est-à-dire la forme la plus courante de mise à l'écart du réel, il n'y a pas à signaler le refus de perception à proprement parler. La chose n'y est pas niée : seulement déplacée, mise ailleurs. Mais, en ce qui concerne l'aptitude à voir, l'illusionné voit, à sa manière, tout aussi clair qu'un autre. [...] Alceste par exemple, dans *Le Misanthrope*, voit bien, parfaitement et totalement, que Célimène est une cocotte [...]. Et pourtant Alceste est aveugle : non de ne pas voir, mais de ne pas accorder ses actes à sa perception.³⁹

Le philosophe fait ici dépendre l'illusion de la volonté. Chez Freud, la notion s'entend, au sens large, comme « une croyance motivée par le désir, et indifférente à l'effectivité »⁴⁰. Plusieurs personnages de Vigny enclins à s'aveugler eux-mêmes pourraient illustrer ces définitions, et poser la question d'une réhabilitation de l'illusion.

1. PROIES PRIVILÉGIÉES

Louis XIII est un de ceux qui manifestent le plus clairement un refus de faire face aux sources de douleur. Ainsi au chapitre XXIV, à peine après avoir demandé à Richelieu de s'expliquer sur le procès d'Urbain Grandier, il l'interrompt lâchement :

L[']affaire devait être soustraite aux regards de Votre Majesté par ses détails horribles et dégoûtants de scandale. Il y eut, certes, un art qui ne peut être regardé comme coupable à nommer *magie* des crimes dont le nom révolte la pudeur, dont le récit eût révélé à l'innocence de dangereux mystères ; ce fut une sainte ruse, pour dérober aux yeux des peuples ces impuretés...

– Assez, c'en est assez, cardinal, » dit Louis XIII, détournant la tête et baissant les yeux en rougissant ; « je ne puis en entendre davantage ; je vous conçois, ces tableaux m'offenseraient ; j'approuve vos motifs, c'est bon. On ne m'avait pas dit cela ; on m'avait caché ces vices affreux.⁴¹

De cette façon, le roi cautionne la théorie du mensonge salutaire développée sans vergogne

³⁸ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre V, p. 709.

³⁹ Clément Rosset, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1984, p. 11-12.

⁴⁰ D'après Pierre Kaufmann, renvoyant au cas de la religion dans l'article « Illusion » de l'*Encyclopædia Universalis*, op.cit.

⁴¹ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 288.

par son ministre, qui semble assez sûr de son pouvoir de persuasion et de la faiblesse du monarque pour avouer une supercherie qu'il parvient à faire passer pour nécessaire en l'affublant de désignations flatteuses et en lui opposant les soupçons des pires ignominies, dont les détails sont soigneusement passés sous silence. La suggestion des nombreux termes dépréciatifs semble assez forte pour faire renoncer le souverain à un éclaircissement des crimes prêtés à Grandier ou à un blâme des pratiques douteuses du cardinal. S'il est victime de l'audace de Richelieu, mêlant un surcroît de mensonge à l'aveu de ses manipulations, Louis XIII est donc également responsable de l'aveuglement qu'il craint en fait de dissiper.

Au chapitre X, c'est en revanche par orgueil qu'il se laisse flatter par les manœuvres du ministre visant à lui attribuer tout le succès de la bataille livrée à Perpignan⁴². Le narrateur explique : son « amour-propre caressait l'idée d'avoir vaincu seul dans la journée. Il voulut même se persuader et faire croire que tous les efforts de Schomberg avaient été infructueux »⁴³. De façon paradoxale, néanmoins, Louis XIII nomme le maréchal chevalier et lui donne « les grandes et petites entrées près de [sa] personne », sous couvert de montrer « qu'il ne lui en voulait pas » d'avoir mal résisté à « des ennemis moins méprisables qu'on ne l'avait cru d'abord »⁴⁴, mais s'avouant, ce faisant, reconnaissant d'avoir pu s'illustrer. On mesure d'autant mieux la bassesse de cette attitude quand on la confronte aux scrupules de Schomberg, dont le sens de l'honneur semble contrarié par le désordre de la situation :

le maréchal, étonné de ce déluge de faveurs, suivit le prince la tête baissée, comme un coupable, ayant besoin pour s'en consoler de se rappeler toutes les actions d'éclat qu'il avait faites durant sa carrière, et qui étaient demeurées dans l'oubli, leur attribuant mentalement ces récompenses non méritées, pour se réconcilier avec sa conscience.⁴⁵

Quoique dans une moindre mesure, le gentilhomme doit à son tour se payer de raisons pour rétablir la justice renversée par le roi. Ce dernier ne s'illusionne en fait guère plus sur son mérite personnel, « ne se dissimulant pas qu'il [doit à Richelieu] le succès de la journée »⁴⁶, mais il se plaît davantage à être ainsi flatté. Ainsi, c'est encore par l'orgueil qu'il se vante auprès de Cinq-Mars, au chapitre XIX : « On ne me trompe jamais »⁴⁷. Tout au plus cette réplique involontairement ironique peut-elle dénoncer la propension du roi à se duper lui-même. Cela n'implique toutefois pas que l'infatuation n'entraîne jamais de véritable méprise. En témoigne l'erreur de Richelieu quand il croit d'abord, au chapitre XXVI, que les applaudissements destinés à Corneille s'adressent à sa propre pièce⁴⁸, révélant que le plus grand escamoteur n'est pas à l'abri des charmes de l'illusion.

⁴² Voir notre chapitre 9, p. 692.

⁴³ *Cinq-Mars*, chapitre X, p. 122.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, chapitre XI, p. 133.

⁴⁷ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 216.

⁴⁸ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 325 : « Tout à coup cette masse noire et immobile s'anima, et des salves interminables d'applaudissements éclatèrent, au grand étonnement des loges, et surtout du ministre. Il se pencha, saluant avec reconnaissance ; mais il s'arrêta en remarquant que les battements de mains interrompaient les acteurs toutes les fois qu'ils voulaient recommencer. Le roi fit ouvrir les rideaux de sa loge, fermés jusque-là, pour voir ce qui excitait tant d'enthousiasme ; toute la cour se pencha hors des colonnes : on aperçut alors dans la foule des spectateurs, assis sur le théâtre, un jeune homme humblement vêtu, qui venait de se placer avec peine ; tous les regards se portaient sur lui. Il en paraissait fort embarrassé, et cherchait à se couvrir de son petit manteau noir trop court. « *Le Cid ! le Cid !* » cria le parterre, ne cessant d'applaudir. Corneille, effrayé, se sauva dans les coulisses, et tout retomba dans le silence. »

Sans toujours séduire, celle-ci se nourrit en revanche souvent des passions humaines. L'amour jaloux d'Isabella la pousse ainsi à une « obstination aveugle », que dénonce Léonora à l'acte IV, scène 8 de *La Maréchale d'Ancre*⁴⁹. Pour être moins cruelle, l'amitié qui attache de Thou à Cinq-Mars n'est pas moins vive et conduit le conseiller à « croi[re] aveuglément »⁵⁰ le héros, avant de fermer les yeux sur la conjuration, de façon aussi coupable que responsable. Même la foi du missionnaire de *L'Alméh* le fait se leurrer sur l'efficacité de ses efforts d'évangélisation. Le narrateur le signale assez vite dans le chapitre IV, entièrement consacré au prosélytisme de *Servus Dei* : « la présence d'un Indien l'anima même au point qu'il **s'imagina** pouvoir le convertir »⁵¹. Il semble ensuite que le sermon conçu pour séduire les musulmans remporte un certain succès : le père apparaît « assez satisfait de l'effet de son discours », justifiant que le récit évoque « ses graves et patients néophytes »⁵². La révélation finale d'une cruelle moquerie⁵³ amène toutefois à reconsidérer cette notation comme la traduction ironique de la naïveté du missionnaire. Auparavant, les indices de l'irrespect de l'auditoire sont minimisés, marquant le difficile dessillement de l'orateur : « À cela près, tout se passa dans l'ordre »⁵⁴, lit-on alors que son discours a débouché sur une célébration d'Allah et qu'un enfant vient de dérober une relique. Il semble ainsi que le religieux soit, lui aussi, porté à ignorer ce qui contrarie ses désirs les plus chers.

2. STRATÉGIES D'AUTO-AVEUGLEMENT

Les voies de l'auto-aveuglement sont aussi variées que ses causes ; Vigny s'attache également à le montrer. L'oubli des soucis fâcheux est une méthode simple, quoiqu'elle ne dispense pas de quelques efforts. Le narrateur en éclaire les mécanismes au chapitre VIII de *Cinq-Mars*, où Louis XIII feint un moment de pouvoir se passer de son premier ministre :

Un trouble involontaire au fond du cœur lui disait bien que, cette heure passée, tout le fardeau de l'État allait retomber sur lui seul ; mais il parlait pour s'étourdir sur cette pensée importune, et, se dissimulant le sentiment intime qu'il avait de son impuissance à régner, il ne laissait plus flotter son imagination sur le résultat des entreprises, se contraignant ainsi lui-même à oublier les pénibles chemins qui peuvent y conduire.⁵⁵

L'opposition que marque la conjonction *mais*, jointe à la tournure négative et aux expressions de la diversion, dénonce un contraste forcé entre certitudes profondes et instant illusoire d'insouciance. De façon déconcertante, le roi semble capable de lucidité mais celle-ci ne lui révèle que sa médiocrité ; la volonté dont il fait preuve pour se fortifier ne consiste qu'à se cacher la vérité ; le personnage se trouve donc dans une impasse dont il semble pitoyablement coupable.

⁴⁹ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 8, p. 694.

⁵⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XI, p. 132.

⁵¹ *L'Alméh*, chapitre IV, p. 484. Nous soulignons.

⁵² *L'Alméh*, chapitre IV, p. 484.

⁵³ Voir notre chapitre 1, p. 60.

⁵⁴ *L'Alméh*, chapitre IV, p. 485.

⁵⁵ *Cinq-Mars*, chapitre VIII, p. 98-99.

La complexité de son esprit se manifeste encore davantage quand il s'isole à Chambord pour mieux se réfugier dans l'illusion, ainsi que l'expose le chapitre XIX :

Il se plaisait quelquefois à n'être servi que par un seul domestique, à s'oublier ainsi lui-même par l'absence de sa suite, et à vivre pendant plusieurs jours comme un homme pauvre ou comme un citoyen exilé, aimant à se figurer la misère ou la persécution pour respirer de la royauté. Un autre jour, changeant tout à coup de pensée, il voulait vivre dans une solitude plus absolue ; et, lorsqu'il avait interdit son approche à tout être humain, revêtu de l'habit d'un moine, il courait s'enfermer dans la chapelle voûtée ; là, relisant la vie de Charles-Quint, il se croyait à Saint-Just, et chantait sur lui-même cette messe de la mort qui, dit-on, la fit descendre autrefois sur la tête de l'empereur espagnol. Mais, au milieu de ces chants et de ces méditations mêmes, son faible esprit était poursuivi et distrait par des images contraires. Jamais le monde et la vie ne lui avaient paru plus beaux que dans la solitude et près de la tombe. Entre ses yeux et les pages qu'il s'efforçait de lire, passaient de brillants cortèges, des armées victorieuses, des peuples transportés d'amour ; il se voyait puissant, combattant, triomphateur, adoré ; et, si un rayon du soleil, échappé des vitraux, venait à tomber sur lui, se levant tout à coup du pied de l'autel, il se sentait emporté par une soif du jour ou du grand air qui l'arrachait de ces lieux sombres et étouffés ; mais, revenu à la vie, il y retrouvait le dégoût et l'ennui, car les premiers hommes qu'il rencontrait lui rappelaient sa puissance par leurs respects.⁵⁶

Le roi est clairement mu par une logique de contraste : imaginer déchoir pour apprécier sa pesante grandeur. Le premier changement que signale le narrateur est en fait un approfondissement : du rêve de la misère, le monarque en vient à la mise en scène de sa propre mort, costume et décor de circonstance à l'appui. La conjonction *mais* marque une autre étape : le revers involontaire de cette dynamique contrastive. Le monarque semble en effet perdre le contrôle de son imagination ; il reçoit, de façon désormais passive, des rêves de gloire contredisant la comédie de l'anéantissement qu'il tentait de jouer. Pour autant, ces nouvelles visions lui sont agréables puisque leur éclat n'a que peu à voir avec la réalité du pouvoir royal, vécu comme un fardeau. C'est pourquoi le roi peut quitter avec bonheur la mise en scène douloureuse qu'il a d'abord souhaitée, et perdre à regret l'image idéalisée d'une puissance en réalité honnie. De façon particulièrement frappante, cette scène montrant Louis XIII dans l'intimité ne révèle donc pas une vérité simple, débarrassée des faux-semblants de la cour, mais montre un personnage déchiré jusqu'à la folie entre désir et crainte du pouvoir. L'écriture du passage le fait très bien sentir, combinant élans d'exaltation et mouvements inverses de retombée.

Si exceptionnelle soit-elle ici par sa dimension malade, cette quête du réconfort dans l'illusion n'est cependant pas isolée dans le roman. Dans la suite du même chapitre, on voit ainsi l'amante et la mère de Cinq-Mars « cherch[ant] à se donner des espérances qu'elles n'avaient pas, et se tromp[ant] par amitié »⁵⁷. Le contraste entre les paroles et les attitudes des deux femmes montre toutefois qu'elles ne sont, ni l'une ni l'autre, pas dupes de leur optimisme courtois :

« Madame, je vous félicite ; M. le Grand est assis près du Roi ; jamais on n'a été si loin », disait Marie.

Puis elle se taisait longtemps, et la voiture roulait tristement sur des feuilles mortes et desséchées.

⁵⁶ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 209.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 224.

« Oui, je le vois avec une grande joie ; le roi est si bon ! » répondait la maréchale.
Et elle soupirait profondément.

Un long et morne silence succéda encore ; toutes deux se regardèrent et se trouvèrent mutuellement les yeux en larmes. Elles n'osèrent plus se parler, et Marie, baissant la tête, ne vit plus que la terre brune et humide qui fuyait sous les roues. Une triste rêverie occupait son âme ; et, quoiqu'elle eût sous les yeux le spectacle de la première cour de l'Europe aux pieds de celui qu'elle aimait, tout lui faisait peur, et de noirs pressentiments la troublaient involontairement.⁵⁸

Contrairement à Louis XIII, la duchesse et la maréchale ne sont pas naturellement enclines à se leurrer ; les tristes intuitions de Marie ne tarderont d'ailleurs pas à se confirmer. De ce fait, l'illusion qu'elles voudraient faire exister semble vaine mais pas dangereuse ; elle apparaît, tant qu'elle reste consciente d'elle-même, comme une tentative bien compréhensible, tout à fait humaine, de trouver l'entrain nécessaire à la vie.

3. L'ILLUSION POÉTIQUE

Le joyeux délire des amants de Montmorency, dans le poème auquel ils donnent leur nom, s'avère plus problématique, dès le vers 14, qui introduit le point de vue et le discours de la jeune fille en route vers l'auberge où elle se donnera la mort :

[Elle] chantait, et jasait

Sur les passants nombreux, sur la riche vallée
Comme un large tapis à ses pieds étalée ;
Beau tapis de velours chatoyant et changeant,
Semé de clochers d'or et de maisons d'argent,
Tout pareils aux jouets qu'aux enfants on achète
Et qu'au hasard pour eux par la chambre l'on jette.
« Ainsi, pour lui complaire, on avait sous ses pieds
Répandu des bijoux brillants, multipliés,
En forme de troupeaux, de village aux toits roses
Ou bleus, d'arbres rangés, de fleurs sous l'onde écloses,
De murs blancs, de bosquets bien noirs, de lacs bien verts
Et de chênes tordus par la poitrine ouverts. »
Elle voyait ainsi tout préparé pour elle⁵⁹...

La progression de ces vers est complexe. La simple mention du babil de l'héroïne et de ses objets ne constitue d'abord qu'un cas de discours raconté. En l'absence de marques d'un discours rapporté, les vers suivants peuvent vraisemblablement s'entendre comme une explication du poète sur la vision du personnage, d'autant qu'est employé le présent gnomique. L'apparition de guillemets (quoique seulement dans les manuscrits autographes, à l'origine⁶⁰) donne ensuite l'impression d'une reproduction des paroles de la jeune fille, ce que dément toutefois la conservation de l'imparfait et de la troisième personne. Cette hybridation étonnante entre transcription directe et indirecte du discours peut s'expliquer par l'incertitude foncière de l'écriture de ce poème, qui ne propose qu'une reconstitution imaginaire des

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ « Les Amants de Montmorency », v. 14-27, *Poèmes antiques et modernes*, p. 102-103.

⁶⁰ Voir la note e, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1020.

derniers instants des deux suicidés, ainsi que le signalent les questions émaillant tout le texte. Le maintien d'une énonciation narrative au sein d'un espace signalé comme discursif pourrait rappeler la nature hypothétique de ces paroles. En outre, les guillemets peuvent aussi marquer une distance vis-à-vis de ce que la conclusion du poète présente comme une vision subjective, davantage que comme une perception assurée. Ils indiqueraient le refus de prendre en charge une illusion qui va du reste croissant dans cet extrait. On le constate dès la reprise de l'image du « tapis » dans le cadre d'une métaphore, non plus d'une comparaison. La réalité n'est cependant pas oubliée puisque des éléments du paysage continuent d'être évoqués, pour être comparés à des jouets, certes, mais sans être complètement métamorphosés. Cette étape est franchie au sein des guillemets, où la réalité champêtre devient le comparant du terme *bijoux*, dont une nouvelle métaphore suggère sans précaution l'existence. Les catégories du vrai et du faux se trouvent donc renversées ; l'imaginaire supplante le réel qui n'est plus convoqué qu'à titre d'éclairage. Le passage met ainsi en avant l'ampleur de l'égarement des personnages qui, étant donnée l'issue macabre de la promenade, peut sembler inquiétant. Néanmoins, la succession des images ainsi que des enjambements, rejets ou contre-rejets, en traduisant l'exaltation des jeunes gens, exerce également une séduction qui pose question. Avant même que ne s'exprime, dans la section suivante, le rêve romantique d'une harmonie entre l'homme et la nature⁶¹, le poète peut interroger le pouvoir de l'imagination, qu'il utilise pour comprendre ce fait divers pathétique, tout en refusant d'y céder complètement (ainsi que le suggère l'étrange énonciation du passage), malgré le charme qui peut en émaner. Ces vers questionnent donc l'illusion sans la condamner, lui donnant même vie et beauté, la rapprochant de l'art du poète, mais sans la célébrer non plus, laissant voir à quelles dérives elle peut mener.

La condamnation de l'imagination comme leurre est plus nette dans *Daphné*, quand Stello évoque quelles pouvaient être les pensées d'Abailard dans le quartier latin, quelques siècles auparavant. « Il marchait, comme nous, en rêvant, et rêvait à l'*optimisme* »⁶², dit-il au Docteur noir, introduisant par la répétition du verbe *rêver* l'évocation de visions supposées, par là doublement éloignées de la réalité, comme dans « Les Amants de Montmorency ». De même, le songe d'Abailard devient vite vision puis réalité, ainsi qu'en témoignent les verbes employés dans le passage suivant : « Mais son cœur l'interrompait en battant violemment, le dialecticien faisait un faux pas et l'amoureux **voyait** Héloïse et ses pénitences voluptueuses. Elle **était** à genoux [...] »⁶³. Le personnage tente toutefois de ne pas s'égarer dans des phantasmes voluptueux, mais c'est pour céder bientôt à un autre rêve :

Abailard n'y voulait pas penser trop tôt, et s'arrêtait en s'appuyant sur cette pierre où nous voilà tous deux appuyés aussi, il se rappelait saint Bernard, son grand ennemi [...]. Il songeait à provoquer saint Bernard dans un terrible duel théologique devant le pape. Ce tournoi futur enflammait sa pensée et l'empêchait de sentir l'autre aiguillon d'amour qui le faisait marcher. Sur chacune des ces petites fenêtres de la rue où nous sommes, il voyait la tête étonnée d'un cardinal vaincu, et les ornements de ces grillages lui paraissaient les cordons rouges des barrettes qui s'inclinaient pour le saluer au concile de Soissons.⁶⁴

⁶¹ Voir chapitre 3, p. 212 *sqq.*

⁶² *Daphné*, chapitre III, p. 909.

⁶³ *Ibid.* ; nous soulignons.

⁶⁴ *Ibid.*

Quoique pensant maintenant à sa carrière de théologien, l'homme continue toutefois de forger des scènes très romanesques : les termes *duel* et *tournoi* évoquent notamment les mœurs chevaleresques propres à la littérature courtoise et, plus largement, à la société médiévale. Abailard ne semble pas plus maîtriser ces nouvelles images que les précédentes, comme en témoignent la fonction d'objet occupée par les pronoms de troisième personne le représentant, ainsi que la succession des verbes employés, plaçant la vision avant sa mise en doute par le modalisateur *paraître*. Après avoir répété ce qu'il dira pour défendre ses idées, le théologien rêve ensuite à une gloire miraculeuse, avec une conviction néanmoins croissante, toujours marquée par la progression des verbes :

il [...] **voyait** une triple couronne d'étoiles sur sa tête quand il parcourait d'un **regard intérieur** son *Traité de la Trinité*. Le Paraclet, colombe divine, **volait** devant lui, toute blanche, à travers les ombres⁶⁵...

La mégalomanie est d'autant plus caractérisée qu'Abailard ne l'emporta finalement pas face à saint Bernard ; Alphonse Bouvet précise :

Le duel théologique devant le pape évoque le synode de Sens, réuni en effet à la requête d'Abélard, mais en 1140 seulement. Il y fut sommé de désavouer quatorze propositions extraites de son œuvre par saint Bernard, et ne put exposer contradictoirement sa doctrine.⁶⁶

Stello, dont il faut rappeler qu'il rêve toute la scène, ne fait cependant preuve d'aucun recul. De même, quand il imagine ensuite l'entrevue du maître avec Héloïse, il fait sentir une exaltation croissante⁶⁷, comme s'il se trouvait véritablement à la place d'Abailard. L'absence de distance du poète devient patente quand il apostrophe la jeune femme :

Ô sainte ! Ô amante ! Ô savante sublime de dix-sept ans ! je vous entends, je vous vois, triple Déesse ! trois fois purifiée par l'expiation du cloître ! Vous ouvrez vos bras au maître adoré qui vous a tout enseigné des choses du ciel et de la terre. Vous êtes agenouillée devant lui, vous lui baisez les mains en pleurant. "*Ancilla ! Soror, uxor tua !* oui, ta servante, ta sœur, ta femme, Abailard ! Non... pas ta femme, non, cela m'ôterait la gloire d'aimer ! [...]"⁶⁸

Outre l'exaltation que traduit la répétition d'exclamations extrêmement élogieuses, l'emploi du présent et les interpellations de l'héroïne suggèrent que Stello est en proie à une hallucination. Rien n'égale toutefois la cocasserie de la fin du passage, quand le poète rapporte soudainement les paroles de l'amoureuse, comme s'identifiant désormais à elle. L'excès de la situation est alors tel qu'il semble falloir y lire une mise en garde contre les dérives d'une imagination non maîtrisée.

Ce faisant, Vigny évite que les fictions qu'il propose égarent ses lecteurs. En invitant à réfléchir à l'illusion, à ses causes et à ses mécanismes, de même qu'en amenant à se distancier de points de vue contestables, ses œuvres encouragent à développer un esprit critique et à l'exercer sur l'affabulation qu'elles ne nient pas constituer.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 910 ; nous soulignons.

⁶⁶ A. Bouvet, *Œuvres complètes*, t. II, note 1 p. 1648-1649.

⁶⁷ Voir notre chapitre 2, p. 156 *sqq.*

⁶⁸ *Daphné*, chapitre III, p. 910.

C) RELATIVISME DES POINTS DE VUE

C'est aussi en dénonçant la pertinence toute relative des points de vue qui s'expriment dans ses œuvres que Vigny favorise une lecture distanciée, conformément à son refus du dogmatisme, mais également à sa crainte d'un nivellement des valeurs⁶⁹. S'il suggère et illustre le relativisme des points de vue en maintes occasions, ce n'est donc pas sans avertir du danger d'un mépris des principes moraux.

1. THÉORISATION

Le Docteur noir manifeste bien la nécessité de porter différents regards sur les événements quand il rapporte, au chapitre XXXV de *Stello*, à propos de l'exécution de Chénier, observée de loin : « Avec mes yeux j'avais vu l'ensemble du tableau ; pour voir le détail je pris une longue-vue. »⁷⁰ Dans *Daphné*, il suggère de plus combien il est difficile d'être lucide quand il rapporte à quel point Trivulce s'aveugle sur lui-même :

À présent il se croit revenu des grandes passions, depuis plus de cinq ans [...] il s'avoue et se proclame hautement un homme pur et il se regarde sincèrement comme un homme grave.⁷¹

L'emploi exclusif de verbes pronominaux fait sentir le risque de partialité qu'entraîne une telle introspection, d'autant que l'écart entre la modalisation du verbe *croire* et la mélioration des deux adverbes laisse soupçonner une tromperie. Dans « La Flûte », c'est l'absence de hauteur, non de distance, qui pose problème ; le poète dit en effet des hommes prétendument éminents :

Car ce Sommet de tout, dominant toute gloire,
Ils n'y sont pas, ainsi que l'œil pourrait le croire.
On n'est jamais en haut. Les forts, devant leurs pas,
Trouvent un nouveau mont inaperçu d'en bas.⁷²

L'opposition de ceux qui voient d'en haut ou d'en bas ne correspond toutefois pas à celle de la clairvoyance ou de l'aveuglement ; le passage relativise précisément l'idée de supériorité en avançant celle de limites sans cesse repoussées et d'une vue nécessairement incomplète. D'autres poèmes confirment que l'idéal d'un point de vue surplombant⁷³ ne va pas sans nuance dans l'œuvre de Vigny. On lit ainsi dans « Le Déluge », une fois les deux héros parvenus au sommet du mont Arar :

La Terre cependant montrait ses lignes sombres
Au jour pâle et sanglant qui faisait fuir les ombres ;

⁶⁹ Voir nos chapitres 4 et 3.

⁷⁰ *Stello*, chapitre XXXV, p. 635.

⁷¹ *Daphné*, « Le Christ et l'Antéchrist », p. 914.

⁷² « La Flûte », v. 101-104, *Les Destinées*, p. 148.

⁷³ Voir chapitre 6, p. 382 *sq.*

Mais si l'homme y passait, on ne pouvait le voir :
Chaque cité semblait comme un point vague et noir,
Tant le mont s'élevait à des hauteurs immenses !
Et des fleuves lointains les faibles apparences
Ressemblaient au dessin par le vent effacé
Que le doigt d'un enfant sur le sable a tracé.⁷⁴

Ici, l'élévation est surtout synonyme d'éloignement ; elle rétrécit les réalités humaines et terrestres jusqu'à les faire disparaître. De façon similaire, rappelons que si, dans « Paris », la tour où se trouvent le poète et son compagnon permet au regard d'aller « jusqu'au bout de l'horizon », cela ne conduit guère qu'à interroger le mystère de la ville, sans que la nuit en soit la cause ; c'est plutôt la multiplicité des formes aperçues qui interroge le voyageur, « cro[yant] voir [un] grand rêve »⁷⁵.

On comprend donc pourquoi le Docteur noir ne s'en tient pas à un point de vue unique, supposé meilleur que les autres, mais alterne les façons de voir, de même qu'il consulte deux montres n'indiquant pas la même heure et établit une moyenne entre leurs indications divergentes, comme pour prôner la nécessité d'un juste milieu en toute chose⁷⁶. Cette conscience d'une multiplicité de points de vue, non seulement différents mais en outre lacunaires, justifie également la déclaration de Stello :

C'est assez ma coutume [...] de me laisser instruire avec résignation sur les choses que je sais le mieux, afin de voir si on les sait de la même manière que moi ; car il y a diverses manières de savoir les choses.⁷⁷

On ne s'étonne pas que le docteur surenchérisse :

c'est un spectacle curieux que de voir et mesurer le peu de chaque connaissance que contient chaque cerveau : l'un renferme d'une science le pied seulement, et n'en a jamais aperçu le corps ; l'autre cerveau contient d'elle une main tronquée ; un troisième la garde, l'adore, la tourne, la retourne en lui-même, la montre et la démontre quelquefois dans l'état précisément du fameux torse, sans la tête, les bras et les jambes ; de sorte que, tout admirable qu'elle est, sa pauvre science n'a ni but, ni action, ni progrès ; les plus nombreux sont ceux qui n'en conservent que la peau, la surface de la peau, la plus mince pellicule imaginable, et passent pour avoir le tout en eux bien complet. Ce sont là les plus fiers. Mais, quant à ceux qui, de chaque chose dont ils parleraient, posséderaient le tout, intérieur et extérieur, corps et âme, ensemble et détail, ayant tout cela également présent à la pensée pour en faire usage sur-le-champ, comme un ouvrier de tous ses outils, lorsque vous les rencontrerez, vous me ferez plaisir de me donner leur carte de visite, afin que je passe chez eux leur rendre mes devoirs très humbles. Depuis que je voyage, étudiant les sommités intellectuelles de tous les pays, je n'ai pas trouvé l'espèce que je viens de vous décrire.⁷⁸

Si l'énumération qui ouvre le passage traduit l'absurdité de savoirs clos sur eux-mêmes, ignorant leur incomplétude faute de se confronter aux autres, la longueur des deux phrases qui s'opposent suggère plus radicalement la difficulté de rassembler les morceaux de vérités larges et multiples. C'est ainsi une véritable leçon de relativisme qui s'exprime ici conformément à la sagesse réservée du Docteur noir, sans dogmatisme, à travers une image

⁷⁴ « Le Déluge », v. 69-76, p. 34.

⁷⁵ « Paris », *op.cit.*, v. 3 et 35, p. 105 et 106. Voir chapitre 5, p. 300 *sqq.*

⁷⁶ Voir *Stello*, chapitre XXV, p. 583 : « je regardai mes deux montres : je vis à l'une dix heures et demie, à l'autre onze heures précises ; je pris le terme moyen, et jugeai qu'il devait être dix heures trois quarts. »

⁷⁷ *Stello*, chapitre XVI, p. 536.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 537.

suggestive et un défi ironique qui soulignent avant tout les limites des connaissances humaines, jetant un éclairage décisif sur la richesse de l'écriture vignyenne, indispensable pour traduire une pensée nuancée, qui ne prétend jamais offrir qu'une vérité humble, susceptible d'ajustements, de critiques, de reformulations...

2. DÉCENTREMENTS

La conviction d'un relativisme des points de vue se manifeste aussi, dans l'œuvre de Vigny, à travers des confrontations inattendues de perspectives, interrogeant les jugements les mieux établis. « La Mort du Loup » constitue à cet égard un exemple frappant, contestant l'anthropocentrisme le plus commun en érigeant les animaux – par l'intermédiaire du Loup – en modèles de « Stoïque fierté »⁷⁹. C'est tout le sens de la section finale, dont il est bon de rappeler les premiers vers :

Hélas ! ai-je pensé, malgré ce grand nom d'Hommes,
Que j'ai honte de nous, débiles que nous sommes !
Comment on doit quitter la vie et tous ses maux,
C'est vous qui le savez, sublimes animaux !
À voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse.⁸⁰

La supériorité attachée au nom, doté d'une majuscule qui semble ici bien ironique, apparaît comme un préjugé, démystifié par l'opposition avec la faiblesse effective des hommes, considérée à l'aune de la grandeur des animaux, auxquels l'adjectif *sublimes* confère la plus haute dignité. Ainsi se prépare une sagesse humble, fondée sur la conscience de la vanité humaine.

Dans *L'Alméh*, c'est la supériorité européenne qui se trouve mise en cause, à l'aube de la campagne d'Égypte, en 1797. Annonçant à mots couverts l'arrivée des troupes de Bonaparte, l'interprète confie au missionnaire : « oui, ce sont des Européens, des Européens sans pitié, sans foi, sans loi, sans mœurs, sans gouvernement régulier, plus barbares que les Bédouins et les mamelouks »⁸¹. Il semble que Vigny prête ici à son personnage son propre goût de l'ordre pour déprécier quasi explicitement la perte des fondements politiques et religieux de l'Ancien Régime. Pour autant, l'Égypte ne se trouve pas idéalisée ainsi qu'elle a pu l'être au lendemain de sa conquête, en littérature comme en peinture. Lisa Springstub constate en effet :

l'Orient représentait pour [Vigny] une chose entièrement différente par rapport à ses contemporains qui écrivaient dans la tradition hugolienne. *L'Alméh* ne correspond pas au genre de roman orientaliste qu'identifia Edward Said.⁸²

Sarga Moussa précise : « Si le roman démythifie l'image primitiviste d'un Orient source de

⁷⁹ « La Mort du Loup », v. 83, *Les Destinées*, p. 145.

⁸⁰ *Ibid.*, v. 73-78.

⁸¹ *L'Alméh*, chapitre II, p. 461.

⁸² L. Springstub, *En Égypte avec Vigny, op.cit.*, p. 184.

sagesse, il ne lui oppose pas pour autant celle d'une "civilisation" exemplaire. »⁸³ Lisa Springstub met aussi en évidence l'équilibre auquel parvient *L'Alméh* :

En montrant que l'Égypte n'est pas un pays de rêves exotiques mais avant tout un endroit inconnu, Vigny ébranle les croyances et la vision du monde de ses lecteurs et conteste la supériorité occidentale.⁸⁴

Refuser de magnifier l'Égypte contribuerait donc à remettre en cause le regard de l'Occident sur l'Orient, nullement à défendre la suprématie du premier sur le second. Ainsi, la valeur de chaque culture peut se trouver relativisée sans qu'une hiérarchie soit substituée à une autre. Ce n'est pas le cas quand le narrateur décrit les ruines du palais de Medinet-Abou, « auprès duquel tous ceux de Rome ou de l'Europe entière ne paraîtraient que des chaumines enfumées, ou des colifichets d'enfants »⁸⁵. Les connotations dépréciatives attachées aux comparants traduisent une volonté évidente de rabaisser l'orgueil occidental, quitte à forcer le trait, comme le laissent soupçonner les adjectifs *tous* et *entière*, à valeur absolue.

Il en va de même quand le narrateur oppose passé et présent, dans la même évocation des ruines de Thèbes :

il n'en resta que quelques belles colonnes de granit rouge, d'un seul morceau, qui semblent placées là comme point de comparaison et de proportion entre le goût étroit et joli de l'architecture moderne, et la simplicité grandiose, et la sublime beauté de l'architecture et de la statuaire antiques.⁸⁶

La négation restrictive cède la place à un éloge de la grandeur en vertu d'une logique explicite de confrontation des échelles, rabattant l'arrogance d'une modernité qui ne constitue pas un progrès. Vigny invite ainsi à déplacer notre pensée dans le temps comme dans l'espace afin d'en rectifier les conclusions, à la manière de Mérimée, préconisant dans la préface de sa *Chronique du règne de Charles IX* :

Le jugement qu'il convient de porter de la *même action* doit, on le sent, varier aussi *suivant les pays*, car entre un peuple et un peuple il y a autant de différence qu'entre un siècle et un autre siècle⁸⁷.

Le relativisme des appréciations qui en résulte se trouve également illustré chez Vigny. Ainsi dans *Daphné*, l'étranger qu'est Joseph n'évalue pas les objets qu'il trouve à Antioche comme le font les soldats installés dans la ville. Il écrit ainsi, à propos du « collier d'or que les légions romaines attachèrent de force au front du César de vingt-trois ans, lorsqu'ils le firent Auguste » :

Ils estiment cet ornement d'un grand prix, mais il ne me paraît pas valoir plus de soixante mines, et je rapporte deux colliers qui ne m'ont coûté qu'un talent et qui eussent été plus dignes de couronner un empereur.⁸⁸

Si le négociant semble ici mépriser la valeur affective de cette parure étroitement liée à une histoire, à la fin de la nouvelle, ce sont les Barbares qui méconnaissent la qualité artistique des

⁸³ S. Moussa, « Un détournement littéraire de la Description [...] », *op.cit.*, p. 368.

⁸⁴ L. Springstub, *En Égypte avec Vigny*, *op.cit.*, p. 122.

⁸⁵ *L'Alméh*, chapitre II, p. 457.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 458.

⁸⁷ P. Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, *op.cit.*, préface p. 10.

⁸⁸ *Daphné*, première lettre, p. 921.

objets qu'ils cèdent au juif : « En reconnaissance de mes bons offices ils m'ont laissé à vil prix des statues d'or massif, d'argent et de porphyre, ouvrages de Phidias et de Praxitèle d'une valeur inappréciable. »⁸⁹ Le discernement des personnages n'est pas seul en cause ; ce sont aussi leurs centres d'intérêts qui varient et attribuent des mérites si différents aux mêmes réalités.

Un phénomène similaire s'observe avec les religions, différemment respectées par les adeptes de cultes concurrents. La description du bois entourant le temple de Daphné, dans la première lettre de Joseph, illustre du reste la variété des croyances pouvant s'appliquer au même lieu :

Je rencontrais partout des sources d'une limpidité si merveilleuse que je pouvais voir clairement, sur leur sable doré, à une grande profondeur, les insectes bleus qui se jouent dans les rayons toujours étincelants et pareils à ceux de l'arc-en-ciel. Les prêtres helléniens enseignent que leur déesse Iris ayant prêté sa ceinture à la belle Daphné, celle-ci la laissa tomber pour toujours dans la source divine, lorsqu'elle s'y vint plonger pour fuir le dieu qui l'aimait.

[...] Tout était paisible dans ces silencieuses demeures et, comme notre Tabernacle, elles me semblaient à l'abri des hommes autant que si les chérubins les avaient gardées sous leurs ailes.⁹⁰

Ce sont non seulement deux religions qui s'opposent – le paganisme et le judaïsme – mais aussi deux degrés de créance, comme le manifeste l'introduction des références à Iris et au Tabernacle : la première renvoie à une leçon tandis que la seconde découle d'une impression subjective moins assurée. S'il se confirme ainsi que la mise en question des religions est incessante dans *Daphné*, on sait aussi que Vigny n'attend pas la seconde consultation du Docteur noir pour signifier la relativité des croyances. Il l'illustre même avec une certaine audace à l'acte IV, scène 8 de *La Maréchale d'Ancre*, quand Léonora s'avise que son accusatrice, étant italienne, ne mentirait peut-être pas aussi effrontément si elle avait à jurer sur une « image de la Vierge » plutôt que « par le Christ », ce qui ne tarde pas à se confirmer⁹¹. La foi d'Isabella semble ainsi davantage provenir de la superstition que d'une vérité révélée ; Jésus et Marie paraissent n'être que des figures d'importance variable selon les cultures.

Cette relativité des croyances se retrouve également dans *L'Alméh*, avec celle des mœurs, qui surprend peut-être davantage. Citons simplement ce passage du chapitre III où le narrateur décrit le déplacement de la tribu des Ababdéhs, parmi lesquels une jeune fille

passait sans aucun vêtement, mais tenant avec soin sur son visage le masque de toile bleue, parce que la pudeur d'une fille arabe est surtout de cacher ses traits qui, seuls, dit-elle, la distinguent des autres femmes.⁹²

Les propos rapportés marquent bien la nécessité d'une explication, en même temps que son caractère singulier, propre à une catégorie précise de personnes.

⁸⁹ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 977.

⁹⁰ *Daphné*, première lettre, p. 926.

⁹¹ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 8, p. 694.

⁹² *L'Alméh*, chapitre III, p. 478.

3. DANGER DE MANIPULATIONS AMORALES

Pour autant, Vigny ne cautionne pas le relativisme amoral que prônent plusieurs personnages dans *Cinq-Mars*. C'est notamment le cas de la reine au chapitre XXIII quand, afin de détourner Marie de Henri, elle incite la duchesse à « voir avec d'autres yeux [sa] position présente », en particulier à reconsidérer le premier ministre :

Je ne veux point vous accuser d'ingratitude envers le cardinal ; j'ai trop de raisons de ne pas l'aimer ! j'ai moi-même vu naître la conjuration. Cependant vous pourriez, ma chère, vous rappeler qu'il fut le seul en France à vouloir, contre l'avis de la reine mère et de la cour, la guerre du duché de Mantoue, qu'il arracha à l'Empire et à l'Espagne et rendit au duc de Nevers votre père⁹³.

Le problème de ces insinuations ne tient pas tant à la nuance qu'elles proposent d'apporter à l'image de Richelieu qu'à leur caractère essentiellement pragmatique, qui donne l'impression d'une volte-face sans conviction, de pure circonstance. Ce faisant, Anne d'Autriche adopte d'ailleurs la souplesse d'esprit du cardinal telle que le chapitre suivant la met en lumière, quand Louis XIII parcourt les dossiers de son ministre et y trouve

le détail des lettres trouvées dans la cassette de la Reine, la liste de ses colliers et des bijoux qu'ils renfermaient et la double interprétation qu'on eût pu donner à chaque phrase de ses billets. Sur la marge de l'un d'eux étaient ces mots : *Sur quatre lignes de l'écriture d'un homme, on peut lui faire un procès criminel.*⁹⁴

Les manuscrits de Vigny montrent qu'il a pensé dès l'élaboration des plans du roman à y intégrer cette dernière phrase, lue chez Mme de Motteville⁹⁵. Il n'en refuse certainement pas l'intelligence herméneutique mais son application sanguinaire est à l'évidence horrifiante. Le passage tend ainsi à dénoncer le danger d'un relativisme opportuniste, entièrement étranger à tout sens moral, bien différent de l'humble et tolérante ouverture d'esprit que préconise Vigny en d'autres endroits.

II/ JEUX DES PERSPECTIVES

C'est peut-être pourquoi, dans *Cinq-Mars*, un narrateur omniscient domine de ses commentaires l'optique des personnages, faillible ou partielle, avant que Vigny n'adapte à ses romans la formule discursive que plusieurs de ses poèmes empruntent eux aussi au théâtre. Pour rendre compte de la particularité, des limites et de la richesse des points de vue humains, l'auteur opère en effet des choix formels dont il convient d'étudier la diversité, qu'il s'agisse de privilégier des angles de vue plus ou moins étroits ou de confronter des regards divergents

⁹³ *Cinq-Mars*, chapitre XXIII, p. 270.

⁹⁴ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 292-293.

⁹⁵ Voir « Documents sur *Cinq-Mars* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 386 (fragment 11 b) et 391 (fragment 13 b), ainsi que la note 1 d'A. Bouvet à la page 386, p. 1418.

et changeants.

A) ANGLES DE VUE

La singularité des points de vue ne se manifeste pas de la même façon dans une œuvre narrative ou discursive, que surplombe ou pas une autorité omnisciente. Si le récit à la troisième personne autorise un large spectre de focalisations, le témoignage d'un personnage fait nécessairement entendre son point de vue.

1. NARRATION À LA TROISIÈME PERSONNE

Le choix par Vigny d'un narrateur extérieur à l'histoire qu'il raconte n'équivaut pas forcément à celui de l'omniscience ; il n'empêche pas la transcription de points de vue singuliers ni le maintien d'un mystère.

a) UN NARRATEUR OMNISCIENT

Comme l'écrit Alain Rabatel, le choix de l'omniscience est à rapporter « au projet esthétique, éthique, idéologique de l'écrivain »⁹⁶. C'est en particulier une des voies les plus efficaces du roman à thèse : selon Susan Suleiman, la domination d'un narrateur omniscient énonçant explicitement ses jugements aboutit au monologisme le plus clair⁹⁷. Max Andreoli fait quant à lui de ce genre d'interventions un « trait essentiel de l'écriture romantique », même si l'énonciateur n'est pas toujours omniscient⁹⁸. Avec Balzac, Hugo en est un exemple frappant. Claudie Bernard résume comment il propose de véritables leçons :

Dans les digressions qui émaillent de plus en plus longuement ses romans, l'auteur hugolien commente en son nom propre les événements, les mentalités, les systèmes, les langages, élabore des rapprochements, rêve à ce qu'aurait été l'Histoire si les choses s'étaient passées autrement...⁹⁹

Quant à l'auteur de la *Comédie humaine*, Zola lui reproche « sa continuelle intervention dans le récit, [...] ses réflexions d'auteur qui arrivent à toutes les lignes, [les] moralités de toutes sortes qu'il croit devoir tirer de ses œuvres », dont certaines constitueraient ainsi « une

⁹⁶ A. Rabatel, *Homo narrans*, *op.cit.*, p. 503.

⁹⁷ S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, *op.cit.*, p. 90.

⁹⁸ Max Andreoli, « Esquisse d'un parallèle entre les philosophies de Balzac et de Hugo », in G. Séginger (dir.), *Littérature et philosophie mêlées*, *op.cit.*, p. 71.

⁹⁹ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 136.

véritable causerie avec le public ». Le romancier naturaliste aspire au contraire à « disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte », tel le « metteur en scène caché du drame », de sorte que les « lecteurs concluront, s'ils le veulent, chercheront la vraie moralité, tâcheront de tirer une leçon du livre »¹⁰⁰.

Dans *Cinq-Mars*, un narrateur omniscient se manifeste en maintes occasions, pour exercer la plupart des rôles répertoriés par Gérard Genette¹⁰¹. La fonction narrative, qui va de soi, est naturellement peu explicitée, sauf peut-être au début du chapitre XIV où le narrateur annonce qu'il va reprendre son récit après un saut dans le temps et quelques précisions : « Avant de revoir nos personnages, il importe de contempler en grand l'état du royaume. »¹⁰² Les données historiques qui suivent, sur la situation politique et militaire de la France et de ses voisins, constituent en revanche un des nombreux exemples de fonction explicative¹⁰³, volontiers exercée par un narrateur qui, considérant le passé depuis le présent, se pose souvent en historien. Le lecteur est également guidé par des indications de régie, relatives à l'organisation du récit, telles qu'on en trouve au début du chapitre III :

Malgré l'usage des séances secrètes, alors mis en vigueur par Richelieu, les juges du curé de Loudun avaient voulu que la salle fût ouverte au peuple, et ne tardèrent pas à s'en repentir. Mais d'abord ils crurent en avoir assez imposé à la multitude par leurs jongleries, qui durèrent près de six mois ; ils étaient tous intéressés à la perte d'Urbain Grandier, mais ils voulaient que l'indignation du pays sanctionnât en quelque sorte l'arrêt de mort qu'ils préparaient et qu'ils avaient ordre de porter, comme l'avait dit le bon abbé à son élève.

Laubardemont était une espèce d'oiseau de proie que le cardinal envoyait toujours quand sa vengeance voulait un agent sûr et prompt, et, en cette occasion, il justifia le choix qu'on avait fait de sa personne.¹⁰⁴

Soucieux de clarté, le narrateur résume les éclaircissements fournis au chapitre précédent et annonce le tour que vont prendre les événements. En outre, il exprime explicitement son jugement sur les épisodes qu'il rapporte et les personnages qu'il peint, par les termes et les images qu'il choisit pour les évoquer. Cette fonction testimoniale s'exerce très souvent sous cette forme morale dans *Cinq-Mars*, davantage que par le commentaire érudit des sources ou l'expression de sentiments personnels. Le narrateur parle en effet peu en son nom, hormis quand il dit sa tristesse de voir le clergé sali par le faux procès de Loudun, au début du chapitre II¹⁰⁵. Il apostrophe encore moins le lecteur, la dimension ludique attachée à l'exercice de la fonction de communication correspondant peu à l'esprit de l'ouvrage. En revanche, la fonction idéologique s'exerce régulièrement, dès que le narrateur délivre une leçon à caractère général, au présent gnomique, notamment sur la psychologie humaine¹⁰⁶. Ainsi se marque l'ambition didactique de *Cinq-Mars* : le narrateur y intervient pour guider le lecteur dans le récit des faits passés comme dans le jugement qu'ils appellent, mêlant explication et argumentation selon une ambiguïté bien caractéristique de Vigny¹⁰⁷.

¹⁰⁰ É. Zola, *Les Romanciers naturalistes* [1881], « Gustave Flaubert », *Œuvres complètes*, éd. H. Mitterand (dir.), t. 10, *La Critique naturaliste* (1881), éd. François-Marie Mourad, Paris, Nouveau monde éditions, 2004, p. 504.

¹⁰¹ Voir G. Genette, *Figures III*, p. 261 *sqq.*

¹⁰² *Cinq-Mars*, chapitre XIV, p. 159.

¹⁰³ Voir V. Jouve, *Poétique du roman*, *op.cit.*, p. 30.

¹⁰⁴ *Cinq-Mars*, chapitre IV, p. 49-50.

¹⁰⁵ *Ibid.*, chapitre II, p. 31. Voir notre chapitre 8, p. 663.

¹⁰⁶ Voir notre chapitre 7, p. 480 *sqq.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 499 *sqq.*

Le surplomb de cette autorité omnisciente trouve à se justifier en même temps qu'il se manifeste quand il vient corriger l'insuffisance du point de vue de certains personnages. C'est notamment le cas au chapitre V, où Cinq-Mars peine à croire à l'ampleur des manipulations exercées par les juges de Loudun et se perd en conjectures :

il ne comprenait pas que tant de mal pût être fait sans quelque motif puissant et secret ; l'audace d'une telle condamnation lui sembla si incroyable, que sa cruauté même commençait à la justifier à ses yeux ; une secrète horreur se glissa dans son âme, la même qui faisait taire le peuple ; il oublia presque l'intérêt que le malheureux Urbain lui avait inspiré, pour chercher s'il n'était pas possible que quelque intelligence secrète avec l'enfer eût justement provoqué de si excessives rigueurs ; et les révélations publiques des religieuses et les récits de son respectable gouverneur s'affaiblirent dans sa mémoire, tant le succès est puissant, même aux yeux des êtres distingués ! tant la force en impose à l'homme, malgré la voix de sa conscience !¹⁰⁸

Les commentaires du narrateur se mêlent peu à peu au point de vue du personnage pour en dénoncer la dérive. Le verbe de pensée *comprendre* cède la place au modalisateur *sembler* qui, relayé par le complément « à ses yeux », met à distance les réflexions transcrites, avant que l'idée d'oubli, préparée par l'emploi du verbe *taire* et répétée dans les propositions qui suivent, explicite un égarement que corrige simultanément le rappel des réalités s'effaçant dans l'esprit du protagoniste. L'écart se creuse ainsi entre les pensées de Henri et la vérité que tente de maintenir le narrateur, justifiant les exclamations gnomiques de ce dernier sur les causes de l'illusion.

Au chapitre X, c'est l'asservissement de l'esprit des gentilshommes présents au siège de Perpignan que dévoilent les commentaires du narrateur :

Chaque homme portant les armes [...] regardait [Richelieu] comme son chef immédiat, et attendait son geste pour agir. Dès longtemps la France était ployée à son joug, et l'admiration avait exclu de toutes ses actions le ridicule auquel un autre eût été quelquefois soumis. Ici, par exemple, il ne vint à l'esprit d'aucun homme de sourire ou même de s'étonner que la cuirasse revêtît un prêtre, et la sévérité de son caractère et de son aspect reprima toute idée de rapprochements ironiques ou de conjectures injurieuses.¹⁰⁹

S'en suit donc une description du ministre dépourvue de toute marque de jugement :

Ce jour-là le cardinal parut revêtu d'un costume entièrement guerrier : c'était un habit couleur de feuille morte, bordé en or ; une cuirasse couleur d'eau ; l'épée au côté, des pistolets à l'arçon de sa selle, et un chapeau à plumes qu'il mettait rarement sur sa tête, où il conservait toujours la calotte rouge. Deux pages étaient derrière lui : l'un portait ses gantelets, l'autre son casque, et le capitaine de ses gardes était à son côté.¹¹⁰

Mais les explications qui précèdent empêchent de recevoir ce portrait comme une évidence ; elles conduisent plutôt à y voir l'illustration de l'absence d'esprit critique des courtisans, la mention d'autres perspectives – comparatistes et irrévérencieuses – faisant ressortir l'insuffisance du point de vue adopté ici, partial à force de neutralité.

Le narrateur justifie semblablement son engagement critique au chapitre XXV, quand il commente le tableau de Richelieu remontant le Rhône pour incarcérer lui-même ses jeunes ennemis :

¹⁰⁸ *Cinq-Mars*, chapitre V, p. 63.

¹⁰⁹ *Ibid.*, chapitre X, p. 116.

¹¹⁰ *Ibid.*

Jadis les soldats de César, qui campèrent sur ces mêmes bords, eussent cru voir l'inflexible batelier des enfers conduisant les ombres amies de Castor et Pollux ; des chrétiens n'eurent pas même l'audace de réfléchir et d'y voir un prêtre menant ses deux ennemis au bourreau ; c'était le premier ministre qui passait.¹¹¹

La référence mythologique, qui peut d'abord sembler exagérée, contribue en fait à mettre en lumière le paradoxe scandaleux des agissements du cardinal ministre et à dénoncer la cécité de ses contemporains. Cette nouvelle confrontation de points de vue valorise ainsi les révélations de l'imagination et de l'esprit critique, contre le leurre d'une évidence objective, reproduite avec ironie à la fin du passage.

b) UN DE POINT DE VUE SINGULIER

Il suffit parfois d'adopter un point de vue restreint pour en dénoncer les limites. C'est assez nettement le cas aux vers 51-54 des « Amants de Montmorency » :

Ils tombèrent assis, sous des arbres... peut-être ...
Ils ne le savaient pas. Le soleil allait naître
Ou s'éteindre : ils voyaient seulement que le jour
Était pâle, et l'air doux, et le monde en amour...¹¹²

Le narrateur souligne le manque de clairvoyance des protagonistes mais il ne complète ni ne corrige leurs perceptions. Il embrasse au contraire leur indécision en employant l'adverbe *peut-être* pour nuancer une première affirmation. Un même mouvement de rectification se retrouve au début du vers 53, dans une position de rejet qui fait entendre le court silence marquant la fin du vers précédent comme un instant d'hésitation interrompant la continuité du récit, à la manière des points de suspension, récurrents dans le passage. Cet usage du rejet se répète également au vers suivant, achevant de traduire la désorientation des amants.

Au début de « La Prison », c'est en épousant complètement le point de vue du prêtre apportant la communion les yeux bandés que le poète en fait sentir l'impuissance :

On l'entraîne toujours en des détours savants :
Tantôt crie à ses pieds le bois des ponts mouvants,
Tantôt sa voix s'éteint à de courts intervalles,
Tantôt fait retentir l'écho des vastes salles,
Dans l'escalier tournant on dirige ses pas ;
Il monte à la prison que lui seul ne voit pas,
Et, les bras étendus, le vieux prêtre timide
Tâte les murs épais du corridor humide.
On s'arrête ; il entend le bruit des pas mourir,
Sous de bruyantes clés des gonds de fer s'ouvrir.
Il descend trois degrés sur la pierre glissante,
Et, privé du secours de sa vue impuissante,
La chaleur l'avertit qu'on éclaire ces lieux ;
Enfin, de leur bandeau l'on délivre ses yeux.¹¹³

¹¹¹ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 299.

¹¹² « Les Amants de Montmorency », *op.cit.*, v. 51-54, p. 103.

¹¹³ « La Prison », v. 11-24, *Poèmes antiques et modernes*, p. 65-66.

Le récit rend compte du trajet effectué dans la prison par le biais de notations auditives et tactiles, permettant seules au personnage rendu aveugle de se repérer. En outre, l'ordre des mots reflète celui des perceptions : le confesseur entend d'abord un cri sous ses pas puis l'attribue à des ponts, d'où l'inversion du sujet et du groupe verbal au vers 12 ; les clés tintent à ses oreilles avant que la porte ne s'ouvre, ce qui justifie la place du complément en tête du vers 20 ; les yeux ne sont mentionnés que quand le personnage peut à nouveau en user. Jusque là, l'emploi du pronom indéfini *on* marque l'impossibilité d'identifier précisément les geôliers. Ainsi, de façon remarquablement cohérente, l'ouverture du poème fait sentir l'aveuglement total qui est déjà celui du prêtre, en même temps qu'elle place le lecteur dans une posture active d'interprétation des particularités de l'intrigue et de son écriture.

c) MAINTIEN DU MYSTÈRE

Cet art de cultiver le mystère ne passe pas nécessairement par l'adoption du point de vue d'un personnage frappé de cécité. Le « [p]oème-énigme »¹¹⁴ que constitue « Dolorida » s'ouvre en effet sur les questions d'un narrateur qui apparaît comme un simple observateur et engage même le lecteur sur une fausse piste en suggérant de placer la scène qui va être décrite sous le signe de la « Volupté »¹¹⁵, alors que c'est une intrigue macabre qui va se dérouler. Ce faisant, cet *incipit* donne en revanche une première illustration – narrative – du thème central de la tromperie. Il n'a donc pas pour seul effet de retenir l'attention du lecteur¹¹⁶ ; il contraint ce dernier à un authentique questionnement, à un effort de construction du sens de l'épisode, au-delà de l'évidence de la situation que suggère l'emploi du présent. La nécessité d'une lecture vigilante continue ensuite à s'imposer, même quand le narrateur se place dans la perspective de l'épouse, qui tire pourtant les ficelles de l'intrigue. Les vers 43 et 44 demandent :

Que fait-il donc, celui que sa douleur attend ?
 Sans doute il n'aime pas, celui qu'elle aime tant ?¹¹⁷

Peut-être est-ce le poète qui pose à nouveau ces questions mais la mention des yeux de l'héroïne surveillant la pendule, dans les vers qui précèdent¹¹⁸, autorise à interpréter ce passage comme un cas de discours indirect libre. Outre ce flou énonciatif, les interrogations restent sans réponse ; elles précisent seulement les contours de l'intrigue sans trahir le secret de l'empoisonnement, laissant le lecteur dans l'expectative. Le récit adopte ensuite plus nettement le point de vue de la jeune femme mais cette dernière ne semble pas jouir d'une grande lucidité :

Trois heures cependant ont lentement sonné ;
 La voix du temps est triste au cœur abandonné.

¹¹⁴ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 77.

¹¹⁵ « Dolorida », v. 1, *Poèmes antiques et modernes*, p. 59.

¹¹⁶ Voir chapitre 6, p. 409 *sqq.*

¹¹⁷ « Dolorida », *op.cit.*, v. 43-44, p. 60.

¹¹⁸ « Mais ses yeux sont ouverts, et bien du temps a fui / Depuis que, sur l'émail, dans ses douze demeures, / Ils suivent ce compas qui tourne avec les heures. » *Ibid.*, v. 40-42.

Ses coups y réveillaient la douleur de l'absence ;
Et la lampe luttait, sa flamme sans puissance
Décroissait, inégale, et semblait un mourant
Qui sur la vie encor jette un regard errant.
À ses yeux fatigués tout se montre plus sombre,
Le crucifix penché semble agiter son ombre¹¹⁹.

Par deux fois, le poète explicite (au présent gnomique puis de narration) l'influence de l'état d'âme de l'héroïne sur ses perceptions, avant d'introduire prudemment – par l'intermédiaire du verbe *sembler* – des impressions quasi hallucinatoires, prêtant vie aux éléments du décor. Le modalisateur étant toutefois employé sans complément d'objet indirect qui attribuerait à une personne précise les sensations transcrites, celles-ci restent imputables à tout un chacun, de sorte qu'on est moins porté à y chercher des bribes d'information que détiendrait seule Dolorida. L'évocation de la mort, qui constitue pourtant un indice de poids, n'apparaît ainsi guère sous cet angle, mais davantage comme la confirmation de la noirceur du tableau. L'expression conjointe du point de vue du personnage et des remarques du narrateur ne conduit donc qu'à un surcroît de confusion, également marqué par l'étonnante alternance du présent et de l'imparfait.

Même dans *Cinq-Mars*, le narrateur peut taire son omniscience pour adopter le point de vue de simples observateurs. C'est le cas au chapitre XIX, dont le titre met en avant une « Partie de chasse » qui recouvre cependant des faits beaucoup plus importants, puisque le proche entourage de Louis XIII discute des moyens de mettre fin au règne de Richelieu. Le récit rend compte de cette atmosphère de complot en privilégiant la perspective des personnages qui ne participent pas aux tractations mais souhaiteraient en connaître le résultat et se trouvent donc réduits à les regarder de loin. Ce choix, qui cultive l'intérêt du lecteur en lui faisant sentir l'importance de l'épisode sans lui en livrer les clés, illustre en outre les limites d'une simple observation de la surface des faits. Le conciliabule des grands est d'abord discrètement surveillé par les amis de Cinq-Mars :

Dans un sentier parallèle à celui que suivait lentement le roi, s'étaient réunis quelques courtisans enveloppés dans leur manteau. Paraissant s'occuper fort peu du chevreuil, ils marchaient à cheval à la hauteur de la brouette du Roi, et ne la perdaient pas de vue.¹²⁰

Les gentilshommes les plus jeunes ne tardent pas à se réjouir de ce qu'ils voient ; Montrésor annonce : « Ma foi, pour le coup, le roi a touché la main de Monsieur ; Dieu soit loué, messieurs ! Nous voilà défaits du cardinal : le vieux sanglier est forcé. »¹²¹ Ces observations laissent en revanche L'abbé Gondi plus sombre : « on n'a jamais vu traiter une conjuration aussi légèrement », déplore-t-il, ajoutant que « [l]es grandes entreprises veulent du mystère »¹²². Mais le récit en reste là, sous prétexte de s'intéresser aux femmes qui suivent également l'équipée :

Pendant ces discours, plusieurs grands et pesants carrosses, à six et quatre chevaux, suivaient la même allée à deux cents pas de ces messieurs ; les rideaux étaient ouverts du côté gauche

¹¹⁹ *Ibid.*, v. 59-66, p. 61.

¹²⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XIX, p. 221.

¹²¹ *Ibid.*, p. 222.

¹²² *Ibid.*, p. 222-223.

pour voir le roi.¹²³

Reléguée à cette distance, la suite de la reine se trouve exclue des manœuvres politiques. Marie n'en apprend pas plus quand il lui est donné de voir son amant :

Tout à coup un cheval passa devant elle comme le vent ; elle leva les yeux, et eut le temps de voir le visage de Cinq-Mars. Il ne la regardait pas ; il était pâle comme un cadavre, et ses yeux se cachaient sous ses sourcils froncés et l'ombre de son chapeau abaissé. Elle le suivit du regard en tremblant ; elle le vit s'arrêter au milieu du groupe des cavaliers qui précédaient les voitures, et qui le reçurent le chapeau bas. Un moment après, il s'enfonça dans un taillis avec l'un d'entre eux, la regarda de loin, et la suivit des yeux jusqu'à ce que la voiture fut passée ; puis il lui sembla qu'il donnait à cet homme un rouleau de papiers en disparaissant dans le bois. Le brouillard qui tombait l'empêcha de le voir plus loin.¹²⁴

L'insuffisance d'un regard extérieur à l'action éclate dans ce passage qui s'en tient à la description des physionomies et des attitudes, sans pouvoir en percer le sens. C'est ce que confirment les pages suivantes, rapportant l'entrevue décisive de Jacques et Henri dans la forêt, puis l'analepse du chapitre XXI, où le héros, dans l'intimité du confessionnal, est enfin en mesure de relater ces événements cruciaux à sa bien-aimée :

Racontez-moi ce que le roi vous disait à Chambord. Je vous ai suivi longtemps des yeux. Dieu ! que cette partie de chasse fut triste pour moi !

– Il m'a trahi ! vous dis-je », répondit Cinq-Mars ; « et qui l'aurait pu croire, lorsque vous l'avez vu nous serrant la main, passant de son frère à moi et au duc de Bouillon, qu'il se faisait instruire des moindres détails de la conjuration, du jour même où l'on arrêterait Richelieu à Lyon, fixait le lieu de son exil (car ils voulaient sa mort ; mais le souvenir de mon père me fit demander sa vie) ? Le roi disait que lui-même dirigerait tout à Perpignan ; et cependant Joseph, cet impur espion, sortait du cabinet des Lys !¹²⁵

Cet échange dit bien l'inutilité de la longue observation de Marie et le leurre du spectacle offert par le roi, alors même que Joseph espionne le couple sans que personne ne le soupçonne encore¹²⁶. Les circonstances mêmes de cet éclaircissement confirment donc que la vérité nous échappe toujours en partie, nous invitant à la sagacité en même temps qu'à la défiance.

C'est encore ce qui ressort des premières pages du chapitre suivant, où le narrateur semble devenu un simple témoin, ne connaissant pas le nom ni l'activité des personnages dont il rapporte les gestes et les propos. Ainsi, l'arrivée de Jacques à la cabane de Houmain est d'abord présentée comme celle d'un voyageur fuyant l'Espagne dans des habits de contrebandier, tandis que Jeanne n'est désignée que comme « une jeune fille »¹²⁷. Seule la conversation entre les deux hommes commence ensuite à éclairer la situation, de façon tout à fait cohérente avec le questionnement du chapitre sur la possibilité d'ajouter foi aux apparences, aux liens du sang et aux paroles données¹²⁸. Le lecteur se trouve ainsi confronté à la nécessité de décrypter les dialogues et les attitudes pour ajuster ce qu'il croit savoir de la réalité ; il éprouve la difficulté de parvenir à une vérité assurée. Le chapitre s'ouvre pourtant sur une description des Pyrénées au présent gnomique, assorti du pronom indéfini *on*, à valeur générique. Outre que la permanence de la nature peut ainsi s'opposer à l'instabilité humaine,

¹²³ *Ibid.*, p. 223.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 224-225.

¹²⁵ *Ibid.*, chapitre XXI, p. 253-254.

¹²⁶ Voir notre chapitre 9, p. 39-40.

¹²⁷ *Ibid.*, chapitre XXII, p. 257-258.

¹²⁸ Voir nos chapitres 8, p. 646 et 9, p. 718.

l'expression discontinue de l'omniscience permet d'en questionner l'évidence, en révélant ce que l'adoption d'une perspective suppose d'artifice.

D'incessantes oscillations de focalisation questionnent également les choix opérés dans *L'Alméh*. Il est certes évident que c'est un narrateur omniscient qui ouvre le récit :

Cette histoire commence au milieu de nuits paisibles, claires et froides du Saïd, nom arabe de la Haute-Égypte, dans l'année de l'hégire 1212, que les chrétiens appellent l'an 1797, et que les Français nommaient alors l'an VI de la République, et dans le désert qui s'étend sur la rive gauche du Nil, à quelques lieues des grandes ruines de Thèbes.¹²⁹

Les reformulations des toponymes et des datations confirment que le narrateur surplombe toutes les optiques particulières, après que l'emploi du terme *histoire*, joint à celui du présent de narration, a montré qu'il ne cache pas faire un récit littéraire, prétendant faire revivre des événements révolus, avec ce que cela suppose de convention. L'apparition de l'imparfait suggère ensuite un déplacement du regard dans le passé sans que l'usage du pronom *on* permette de déterminer si le sujet focalisant est un individu indéfini ou une instance générique : « ce n'était qu'au zénith seulement que l'on pouvait voir les larges étoiles de la zone torride »¹³⁰. L'optique de la narration semble se préciser avec l'arrivée d'un inconnu qui devient vite sujet d'un verbe de perception : « Il vit ceux qu'il semblait être venu chercher, un homme et une jeune femme, placés en face l'un de l'autre, et dans la même attitude. »¹³¹ L'emploi du modalisateur *sembler* indique toutefois que le récit s'en tient au point de vue du narrateur, qui se cantonne alors dans le rôle d'un simple observateur. Mais des considérations à caractère gnomique sur les mœurs des « Orientaux » ne tardent pas à faire retour, de même que le pronom *on*, dans une phrase qui continue pourtant à placer le « nouveau venu » en position de témoin : « Devant lui, une jeune fille, d'environ quatorze ans, était si mollement couchée, qu'on l'aurait crue endormie. »¹³² Le pronom personnel indéfini introduit ici l'erreur possible d'un spectateur non averti, corrigée par l'assertion de la proposition principale, qui ne précise en revanche pas l'âge du personnage objet de l'attention mais s'en tient à une approximation. Il est ainsi bien difficile de déterminer quelle stratégie gouverne cette description, que viennent encore compliquer plusieurs marques d'évaluation, comme l'adjectif *admirable*¹³³, pour caractériser la beauté des traits de la fille allongée. À cela s'ajoute enfin l'incident qui clôt le portrait, la « jeune Arabe » ayant tardé à se voiler complètement, suscitant l'inquiétude de son père :

il se hâta de reporter les yeux sur l'étranger, comme pour voir s'il avait eu le temps de contempler son enfant ; mais il fut rassuré pleinement par l'attitude froide et cérémonieuse de l'Indien.¹³⁴

Il semble ainsi que le même point de vue, celui du narrateur, gouverne le roman depuis le début, tout en oscillant entre explications à caractère omniscient, observation de la seule surface des choses et considérations plus subjectives, soulignant la possibilité d'envisager la

¹²⁹ *L'Alméh*, chapitre I, p. 449.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 451.

¹³² *Ibid.*, p. 450 et 451.

¹³³ *Ibid.*, p. 451.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 452.

même réalité sous une multitude d'angles.

Ce parti d'irrésolution se maintient au chapitre II, au moment du dialogue entre le missionnaire et son camarade européen, dans lequel le narrateur n'intervient guère, alors que l'interprète reste très évasif sur les événements qui se préparent, se contentant de déclarer : « vous aurez bientôt des Français pour soutenir la conversation avec vous », « Mourâd-Bey déjà vaincu ! »¹³⁵ Le personnage justifie tout de même ce manque de précisions :

Je vous en dis assez, mon père, pour que par la suite vous puissiez deviner ce que je suis, quand vous serez plus au fait des derniers événements de l'Europe ; mais je ne vous ferai aucune confidence qui puisse vous compromettre¹³⁶.

Pour l'heure, c'est surtout le lecteur qui est capable d'inférer, à partir des affirmations du protagoniste, des indications temporelles de l'*incipit* et de ses propres connaissances historiques, que le débarquement de Bonaparte en Égypte est imminent. Servus Dei, lui, étant tout juste au courant des « événements inouïs de la révolution [...] auxquels [il a] encore peine à croire »¹³⁷, reste dans l'ignorance de ce qui se passe. En témoignent, au chapitre III, une série d'interrogations que le narrateur conclut de la sorte : « Dans la confusion de ses idées, le père ne songea pas une fois qu'il fût possible à ses propres compatriotes de descendre sur la terre d'Égypte »¹³⁸. Si ce commentaire met l'accent sur un manque de clairvoyance du personnage, nous mesurons également, en confrontant son incompréhension à nos pressentiments, la nécessité d'adjoindre à la sagacité un minimum de recul et d'information pour porter un regard lucide sur les événements en train de se faire. Il en va de même pour juger un personnage, comme le montrent les questions que le religieux se pose également sur l'interprète. Le narrateur explicite cette perplexité sans donner de pistes pour la résoudre :

Le bon vieillard, ne cessant de balancer dans son esprit ses soupçons et ses penchants, demeura, sur le compte de son compagnon, dans la plus complète incertitude, et elle lui arracha un profond et douloureux soupir.¹³⁹

Cette indécision permet bien sûr de cultiver un mystère intéressant autour de la figure de l'émigré polyglotte mais peut aussi marquer un refus de trancher, bien caractéristique de Vigny, d'autant que l'expression employée ensuite pour commenter les « rêveries du bon moine » – « porter la sonde dans le cœur » d'autrui¹⁴⁰ – tend à valoriser cette méditation inquiète en annonçant les exigeantes réflexions du Docteur noir¹⁴¹. On devine ainsi mieux pourquoi le narrateur s'en tient parfois à rapporter ce qu'un simple témoin pourrait voir, comme c'est encore le cas à la fin du chapitre, où l'on lit que l'interprète « s'éloigna seul et se mit à marcher à grands pas dans le sable, avec la détermination d'un homme qui sait bien où il va. »¹⁴² Le contraste entre l'assurance du personnage et l'ignorance dans laquelle demeure plongé le lecteur pique bien sûr la curiosité de ce dernier, en lui faisant sentir les limites de son savoir.

¹³⁵ *Ibid.*, chapitre II, p. 466, 467.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 469.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 466.

¹³⁸ *Ibid.*, chapitre III, p. 472.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 473.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Voir *Stello*, chapitre XXXII, p. 618, ainsi que notre chapitre 4, p. 268.

¹⁴² *L'Alméh*, chapitre III, p. 483.

Auparavant, le narrateur intervient tout de même dans un débat qui s'installe entre les deux protagonistes, mais c'est pour le trancher de façon assez étonnante, pour le moins contestable. Plaçant les plus grandes espérances dans un jeune Arabe qu'il réussit un jour à baptiser subrepticement, *Servus Dei* lui cherche des excuses en le voyant apporter « avec mépris » la tête d'un homme décapité :

malheureusement ce sont là les mœurs du pays, et d'ailleurs, je crois que Richesses-de-Dieu n'a tué qu'un mamelouk, mais je vous jure que ce jeune homme est d'un naturel très bon.¹⁴³

Invoquer l'usage pour expliquer un meurtre relève d'une tolérance relativiste qu'on peut juger excessive, d'autant qu'elle s'accorde bien peu avec le respect de la vie humaine censément défendu par la religion. Minimiser le crime du néophyte en dépréciant sa victime, par l'intermédiaire de la négation restrictive, relève, de même, d'une conception scandaleusement inégalitaire de l'humanité, à l'opposé de la fraternité chrétienne. L'emploi du nom *Richesses-de-Dieu* paraît ainsi complètement inapproprié, tout comme la réaffirmation de ses qualités est totalement déplacée. L'interprète met en cause cette complaisance en identifiant la dépouille, lui rendant une réalité trop légèrement négligée par le prêtre, et en raillant ironiquement la souplesse des principes de son compagnon : « c'est le pauvre diable auquel nous avons donné à boire. Mais ils ont leur honneur qui ne ressemble pas au nôtre. »¹⁴⁴ Pourtant, c'est au missionnaire que le narrateur tend à donner raison, comme en vertu d'un constat objectif :

Cependant l'assertion du père ne paraissait pas dénuée de vraisemblance, car le jeune Arabe descendit lestement de cheval, dit quelques mots à son père d'une voix très douce, et s'en alla tranquillement attacher son cheval et puiser de l'eau dans le grand fleuve, avec la simplicité et la docilité d'une jeune fille.¹⁴⁵

La succession inattendue des points de vue sur cet épisode peut faire sentir la nécessité d'un jugement moral départageant les avis des protagonistes, en lieu et place de l'évidence facile de cette observation superficielle. Mais elle peut aussi remettre en cause la voix du narrateur, habituellement reçue comme une autorité, et engager une véritable révolution de nos habitudes de lecture.

2. NARRATION À LA PREMIÈRE PERSONNE

Après l'entreprise inachevée de *L'Alméh*, Vigny fait le choix, pour ses romans, d'une structure enchâssant des récits à la première personne. Les narrateurs homodiégétiques¹⁴⁶ qui racontent alors une histoire dont ils ont été témoins ou sujets n'apparaissent pas comme les substituts d'une instance omnisciente mais font entendre des voix et des points de vue qui leur sont propres.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 482.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Voir G. Genette, *Figures III, op.cit.*, p. 238-240.

Ainsi dans *Stello*, malgré la nature rétrospective de ses récits, le Docteur noir conserve le plus souvent le point de vue qui était le sien au moment où se déroulèrent les événements qu'il rapporte, sans corriger toutes ses erreurs passées. Ainsi, au chapitre XXVIII, consacré aux prisonniers de la maison Lazare et à leur départ pour la guillotine, il transcrit la mauvaise impression que lui fit la fille du geôlier, amie de Blaireau : « Rose me paraissait curieuse et joyeuse comme les commères de la Halle qui lui donnaient le bras. Je la détestai profondément. »¹⁴⁷ On n'apprend qu'au chapitre suivant que la jeune femme a intercepté la liste des condamnés appelés à mourir ce jour-là, et donc sauvé plusieurs vies¹⁴⁸. Le conteur n'a d'abord pas expliqué cette manœuvre ; il s'est contenté de la laisser soupçonner en transcrivant des observations peu assurées :

La liste que tenait le commissaire était composée de plusieurs papiers mal griffonnés, et que ce digne agent ne savait pas mieux lire qu'on n'avait su les écrire. Blaireau s'avança avec zèle, comme pour l'aider, et lui prit par égard son chapeau, qui le gênait. Je crus m'apercevoir qu'en même temps Rose ramassait quelque papier par terre, mais le mouvement fut si prompt et l'ombre était si noire dans cette partie du réfectoire ; que je ne fus pas sûr de ce que j'avais vu.¹⁴⁹

De même, avant de relater les éclaircissements nécessaires, au début du chapitre XXIX, il raconte comment il s'émerveilla des « voies de la Providence »¹⁵⁰ en croyant André Chénier sauvé, ce qui constitue une double erreur. Plutôt que d'être guidé par un narrateur fort d'une clairvoyance rétrospective, le lecteur est ainsi conduit à partager l'expérience instructive de l'erreur.

Servitude et grandeur militaires offre encore davantage de complexité : le passé n'est pas toujours tenu à la même distance, comme on le verra bientôt, et les personnages de narrateur se multiplient. L'enveloppe des nouvelles n'est plus un récit impersonnel mais le discours d'un homme qui livre quelques éléments de son parcours personnel en même temps qu'il développe ses réflexions sur l'armée, ce qui leur confère une dimension subjective, discutable. Ces commentaires sont du reste cantonnés dans quelques chapitres d'introduction, de transition et de conclusion ; le narrateur principal délègue aux soldats qui les ont vécues le soin de raconter les histoires enchâssées.

L'œuvre fait ainsi entendre les voix singulières d'hommes « simples de mœurs et de langage »¹⁵¹, qui ne prétendent nullement au statut de véritable conteur¹⁵². Cela est particulièrement sensible dans la première nouvelle, où le vieux soldat s'exprime dans un style très simple, parfois enfantin, comme l'illustre la répétition d'un hypocoristique dans le fragment suivant : « Ça faisait vraiment de bons **petits** enfants. Le **petit** mari prit le marteau, et la **petite** femme les clous, et ils me les passaient »¹⁵³. L'insistance est telle qu'on peut y voir une ironie de l'auteur faisant sentir l'excès de l'idéalisation béate dont le capitaine colore

¹⁴⁷ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 602.

¹⁴⁸ *Ibid.*, chapitre XXIX, p. 605.

¹⁴⁹ *Ibid.*, chapitre XXVIII, p. 602.

¹⁵⁰ *Ibid.*, chapitre XXIX, p. 604. Voir notre chapitre 2, p. 104.

¹⁵¹ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre VI, p. 720.

¹⁵² Voir nos chapitres 7, p. 503-504 et 12, p. 909-910.

¹⁵³ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre V, p. 702. Nous soulignons.

son récit. L'impression d'un point de vue partial ressort également de l'emploi d'images maritimes, qui trahissent la profession du locuteur, comme dans cette description de Laurette : « son chignon s'était défait comme un câble qui se déroule tout à coup, parce qu'elle était vive comme un poisson »¹⁵⁴. De ce fait, le récit échappe à l'évidence ; comme le voulait Vigny, on n'oublie pas que « tout [est] racont[é] par un homme d'esprit borné et d'un bon cœur. »¹⁵⁵

Le même portrait pourrait être brossé de l'adjudant qui revient sur sa jeunesse, dans la deuxième partie de *Servitude et grandeur militaires*. Une naïveté similaire se retrouve dans son récit, par exemple quand il rapporte sa première rencontre avec la reine :

Par instinct, je fus saisi d'effroi comme un pauvre paysan que j'étais, et je dis à Pierrette :

« Sauvons-nous ! »

Mais bah ! nous n'eûmes pas le temps, et ce qui redoubla ma peur, ce fut de voir la dame rose faire signe à Pierrette, qui devint toute rouge et n'osa pas bouger, et me prit bien vite par la main pour se raffermir. Moi, j'ôtai mon bonnet et je m'adossai contre l'arbre, tout saisi.¹⁵⁶

C'est encore le témoignage d'un « pauvre paysan » qui se donne à lire ici : si la périphrase « la dame rose », traduit à dessein l'ignorance qui était alors celle de Mathurin, d'autres traits dénoncent une indigence de style et de réflexion. Peu élégante, l'exclamation « bah ! » est en outre parfaitement creuse ; elle témoigne d'une difficulté à analyser le passé, que manifeste aussi la prolifération de la conjonction *et*, qui n'exprime qu'une accumulation, au détriment de tout enchaînement logique. La répétition du participe *saisi* confirme ce manque de vocabulaire et – par conséquent – de nuance, tandis que les mises en emphase qui perturbent quelque peu la syntaxe (« ce qui redoubla ma peur, ce fut », « Moi, j' ») suggèrent une expression spontanée, rivée aux impressions immédiates du sujet.

On ne retrouve pas les mêmes particularités langagières dans *La Canne de jonc*. Modèle de sagesse rudement acquise, Renaud s'exprime dans le style de l'auteur. Pour autant, le capitaine et son confident ne se confondent pas ; on le constate notamment au début du chapitre VIII, après l'évocation de l'ingratitude de Napoléon pour le prisonnier récemment libéré : « Et je crus trouver dans le capitaine Renaud des traces d'indignation, au souvenir de ce qu'il me racontait ; mais il souriait avec douceur et d'un air content. »¹⁵⁷ Le personnage qui rapporte son histoire manifeste ici plus de détachement que celui qui l'écoute, à la manière du froid Docteur noir bouleversant le fougueux Stello par ses récits. Quoique semblable à Vigny par bien des aspects¹⁵⁸, Renaud reste ainsi un individu singulier, dont les confidences traduisent le point de vue spécifique.

Rien n'égale toutefois la particularité, dans *Daphné*, du point de vue de Joseph Jéchaïah qui, étranger, confronte le lecteur à l'étrangeté. Vera A. Summers commente : « Le début de la première lettre donne un ton antique par sa salutation, et de la couleur orientale par les

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 704.

¹⁵⁵ A. de Vigny, Lettre à François Buloz du 22 février 1833, *Correspondance*, 2, p. 224.

¹⁵⁶ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre VII, p. 739.

¹⁵⁷ *Ibid.*, III, chapitre VIII, p. 806.

¹⁵⁸ Voir notre chapitre 8, p. 650 *sqq.*

détails géographiques sur les pays visités par l'auteur »¹⁵⁹. La nouvelle s'ouvre en effet de la sorte :

Que le Seigneur veille à jamais sur tes jours.

Si tu es bien tout est bien.

Après avoir échangé mes marchandises à Suse, le huitième jour du mois de Shémath, j'ai quitté la Perse en ne voyageant que la nuit et faisant reposer mes serviteurs et mes dromadaires, durant tout le jour, sous les tentes qui sont établies d'espace en espace par les marchands de toutes les nations. C'est surtout dans la province que l'on nomme la Ceinture-de-la-Reine, et qui paie à cette princesse les plus forts revenus, que j'ai trouvé le plus grand nombre de sources, de rivières et d'ombrages ; mais la Robe-de-la-Reine est un pays plus désert où les habitations sont rares, et le Voile-de-la-Reine, malgré la richesse de ses villes dont les impôts sont aussi consacrés en entier à la parure de la grande Reine qui leur donne ces noms, a des plaines si arides et si rudes à traverser que l'on se croit déjà arrivé au désert, et que la nuit même y est aussi étouffante que dans la solitude de Madian.¹⁶⁰

On remarque que les termes exotiques utilisés par le marchand ne lui sont pas tous familiers ; il juge donc nécessaires quelques explications qui sont également bienvenues pour le lecteur français. Mais Joseph ne comprend pas tout ce qu'il voit dans son voyage. Commentant la prolifération des sectes à Antioche, il avoue ainsi : « Tout cela m'était un spectacle étrange »¹⁶¹. Quand il arrive à Daphné, il n'identifie pas tout de suite Jean et Basile, qu'il désigne seulement comme « deux hommes vêtus de robes brunes pareilles l'une à l'autre »¹⁶². Il faut que Libanius arrive et appelle les futurs saints par leurs prénoms¹⁶³ pour que ce point s'éclaire. En tant que juif, Joseph n'est en outre pas admis à prendre part à tous les rites religieux de Daphné, de sorte qu'il n'assiste à certaines scènes qu'à distance, comme à la fin de la première lettre :

comme j'entendis leurs voix s'élever tour à tour, et que l'odeur des parfums vint dans la salle où ils m'avaient prié de rester seul jusqu'à leur retour, je ne doutais pas qu'ils n'eussent offert un sacrifice qui devait m'être inconnu.¹⁶⁴

Faute de pouvoir s'en remettre au témoignage de ses yeux, le visiteur en est réduit aux conjectures. On comprend donc que Jacques-Philippe Saint-Gérard écrive à propos de *Daphné* : « l'évocation de réalités étrangères n'est pas conçue pour séduire [...] mais pour participer plus intimement à la reconstitution d'un monde trouble »¹⁶⁵. À l'inverse, le narrateur livre parfois des éclaircissements moins attendus par le lecteur de Vigny. C'est le cas de cette incise que l'on trouve au début de la première lettre : « Lutecia, qui est une petite ville de l'occident, dans les Gaules »¹⁶⁶. Cette évocation de la future ville de Paris fait d'autant plus sentir un écart spatial et temporel qu'elle ne nous semble pas indispensable, alors que plusieurs éléments d'exposition font toujours défaut.

En revanche, elle doit être nécessaire au destinataire des lettres de Joseph, Benjamain Élul d'Alexandrie, étranger comme lui. Cette donnée est fondamentale. Elle explique

¹⁵⁹ V. A. Summers, *L'Orientalisme d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 138.

¹⁶⁰ *Daphné*, première lettre, p. 918.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 925.

¹⁶² *Ibid.*, p. 927.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 968.

¹⁶⁵ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, op.cit., p. 262.

¹⁶⁶ *Daphné*, première lettre, p. 921.

symétriquement pourquoi souvent le narrateur « ne commente pas, [...] décrit à peine », outre qu'il aime à « compte[r] et [...] décompte[r] »¹⁶⁷ : il n'a pas besoin d'expliquer certaines réalités à qui les connaît aussi bien que lui. Voilà pourquoi Loïc Chotard écrit également que la formule épistolaire de *Daphné* « interdit les longs développements d'exposition et les descriptions pittoresques qui occupent généralement les premières pages des romans historiques de cette période »¹⁶⁸. Le dispositif a d'autres incidences, qui ne facilitent pas davantage la lecture de la nouvelle. De façon logique, le narrateur n'apprend rien de lui-même à son ami ; ce n'est que par l'entremise de la présentation que Libanius fait de leur hôte à Jean et Basile que son portrait se précise :

« Ce jeune homme est Joseph Jechaïah ; il a vingt ans comme Jean, mais il a vu plus que nous trois, mes enfants. Son peuple est voyageur ; il en suit l'instinct et il a raison, n'ayant pas encore beaucoup parlé avec nous et ne sachant guère ce qui s'est fait jusqu'ici. »¹⁶⁹

L'échange épistolaire implique de plus une certaine immédiateté, bien différente de la recomposition des faits qu'appelle un récit rétrospectif. Ainsi, quand les événements s'accroissent, avec l'affrontement des troupes impériales et des Barbares, Joseph écrit de courtes missives, comme précipitées, dans lesquelles il confie surtout ses incertitudes et ses angoisses face à une situation qu'il ne maîtrise pas. On lit par exemple dans sa deuxième lettre : « Les hoplites et les cavaliers gaulois que Julien avait emmenés de Lutèce ont été entièrement détruits, dit-on ; on ne sait encore ce qu'est devenu l'empereur. »¹⁷⁰ L'évocation d'un « violent soulèvement »¹⁷¹ contredit en outre les premières observations du narrateur, selon lesquelles « les habitants d'Antioche sont querelleurs, disputeurs et moqueurs comme les Athéniens, sans que leurs emportements soient emprunts de la cruauté du peuple d'Alexandrie »¹⁷².

Loïc Chotard juge donc avec raison que, dans *Daphné*, « on se trouve projeté sans ménagements narratifs dans un monde dont les présupposés échappent souvent », et que Vigny manifeste un « fort médiocre souci de se montrer didactique »¹⁷³. On pourrait aussi évoquer, à la suite de Bertrand Gervais, une « programmation insuffisante » des « scripts », suscitant une lecture intensive¹⁷⁴ : faute d'informations suffisantes, on ne peut recomposer aisément le déroulement de l'action ; il faut combler toutes les absences de notation qui l'exigent, que Wolfgang Iser appelle des blancs¹⁷⁵. Ces difficultés font bien sûr tout le prix de l'œuvre, qu'on ne saurait seulement apprécier, comme Charles Guignebert, parce qu'elle « agite plusieurs problèmes dignes d'attention du point de vue de l'histoire des religions », tout en jugeant par ailleurs qu'elle ne constitue pas « "en littérature", une œuvre précisément passionnante »¹⁷⁶. Les lettres déroutantes de Joseph offrent au contraire une expérience de

¹⁶⁷ L. Chotard, « *Daphné*, ou la fiction dans le décor », *Approches du XIX^e siècle*, op.cit., p. 269.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 267.

¹⁶⁹ *Daphné*, première lettre, p. 928.

¹⁷⁰ *Ibid.*, deuxième lettre, p. 969.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² *Ibid.*, première lettre, p. 920.

¹⁷³ L. Chotard, « *Daphné*, ou la fiction dans le décor », op.cit., p. 267 et 268.

¹⁷⁴ Voir Bertrand Gervais, *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1990, p. 334-335.

¹⁷⁵ W. Iser, *L'Acte de lecture*, op.cit., p. 337.

¹⁷⁶ Charles Guignebert, « En lisant "Daphné" », *La Grande Revue*, 1914, p. 364.

lecture particulièrement stimulante.

3. DISCOURS

De même que les témoignages du Docteur noir ou des soldats de *Servitude et grandeur militaires*, les lettres de Joseph Jéchaïah allient en fait narration et discours ; ce sont toujours des récits faits par un personnage bien identifié à destination d'un autre, le plus souvent à haute voix, ce que rappellent occasionnellement quelques marques d'oralité. Il est important de s'en aviser pour ne pas cantonner l'étude du jeu des points de vue aux genres romanesques. Alain Viala explique au contraire :

Au théâtre, à la différence de ce qui se passe dans un roman, il n'y a pas de narrateur, qui dispose d'un point de vue omniscient ou d'un point de vue de témoin ou de participant : c'est le spectateur qui est en position de témoin. Mais de témoin partiel : il ne peut pas tout voir, puisque des événements sont censés s'être déroulés avant que l'action ne débute, et que d'autres sont censés se passer hors de la scène, ou pendant les entractes. Il est donc informé selon ce qu'il voit et selon ce que les personnages racontent ce qu'ils avouent de leurs pensées, sentiments et projets. Tantôt il en sait plus que tel ou tel personnage [...]. Tantôt il en sait moins [...]. Et jamais il n'en sait juste autant : même s'il en sait autant que chaque personnage sur ce personnage même, il se trouve en situation d'avoir un avantage, celui d'être informé sur tous les protagonistes, alors que chaque personnage l'est le plus souvent de façon très incomplète. Le jeu des points de vue est donc régi par la double énonciation [...] ; il oriente ainsi l'état d'esprit où le spectateur peut se trouver : attente et suspens, surprise ou au contraire prévision.¹⁷⁷

Les pièces de Vigny peuvent illustrer ce propos. On se souvient par exemple qu'au quatrième acte de *La Maréchale d'Ancre*, Concini ignore l'entrevue de Borgia et Léonora sur fond d'émeute parisienne, ce dont le spectateur, en revanche, a été témoin au troisième acte. Rappelons également que la duchesse de *Quitte pour la peur* est quasiment seule, avec Rosette, à ne pas savoir que son mari ne la punira pas durement de sa grossesse. À l'inverse, à l'acte II, scène 3 de *Chatterton*, le bavardage des Lords peut faire croire au spectateur, en même temps qu'à la famille de John Bell, que Chatterton n'est pas si pauvre, bien qu'il n'en soit rien. Ces écarts amènent à constater, voire à éprouver, les limites d'un point de vue unique.

Il en va de même des poèmes de forme dramatique, comme « Le Somnambule »¹⁷⁸, dont les dialogues ne sont entrecoupés que par de concises précisions sur les gestes des protagonistes ou la circulation de la parole, qui ressemblent davantage à des didascalies qu'à des commentaires d'un narrateur omniscient. Cette absence d'instance supérieure établissant la vérité des faits permet les effets de surprise qui font tout l'intérêt du texte, en donnant à ressentir la fragilité des convictions.

On retrouve le même genre de dispositif dans « Dolorida », à partir du retour du mari

¹⁷⁷ A. Viala, *Le Théâtre en Français, op.cit.*, p. 13-14.

¹⁷⁸ Voir notre chapitre 9, p. 749.

volage : le narrateur s'efface alors entièrement derrière la conversation des deux époux, qui n'éclaire guère la situation. L'homme adultère, en effet, se sent mourir mais ne comprend pas encore pourquoi ; il n'évoque qu'une « flamme inconnue »¹⁷⁹. Quant à ses fautes, il les minimise plus qu'il ne les avoue, déclarant notamment :

L'infidélité même était pleine de toi¹⁸⁰.

La mauvaise foi du séducteur s'ajoute ainsi à son aveuglement, sans faire fléchir la froide détermination de la femme trompée, qui ne répond à chaque fois qu'en un vers aux tirades de son mari. Le dialogue n'amène donc pas tant une explication qu'une confrontation de postures inconciliables, dont il rend l'écart impressionnant.

La partialité de tout point de vue est également illustrée par les poèmes qui font entendre le monologue d'un personnage. Se penchant sur ce cas, Janette Mc Leman Carnie constate que le lecteur est ainsi « obligé de voir les choses d'après le point de vue de celui qui monologue »¹⁸¹. Elle ajoute que d'après Robert Langbaum, cette façon de « rapporter les faits de l'intérieur » constitue un « apport tout romantique à la littérature »¹⁸². C'est en effet une façon de renouveler des représentations figées ; le poème de « Moïse » le montre bien, conférant une dimension humaine, sensible, à la figure hiératique du prophète. La démarche participe de la critique religieuse vignyenne et, plus largement, d'une remise en cause de l'uniformisation des représentations.

« La Frégate la Sérieuse » relève d'une autre logique. Si tout le poème livre « la plainte du capitaine »¹⁸³ de ce navire, ce n'est guère pour susciter l'empathie, mais plutôt pour donner à entendre l'émotion naïve d'un marin, en une sorte de préambule à la première nouvelle de *Servitude et grandeur militaires*. Se déploie en effet un éloge qui ne faiblit pas, du début à la fin du texte, où se retrouve significativement la même exclamation nostalgique :

Qu'elle était belle, ma Frégate,
Lorsqu'elle voguait dans le vent !¹⁸⁴

Comme prisonnier de ses souvenirs, le capitaine rapporte, un moment, la dernière traversée qu'il effectua sur son bateau en employant le présent de narration :

Dès que l'ancre dégagée
Revient par son câble à bord,
La proue alors est changée,
Selon l'aiguille et le nord.
La SÉRIEUSE l'observe,
Elle passe la réserve,
Et puis marche de conserve
Avec le grand ORIENT :

¹⁷⁹ « Dolorida », *op.cit.*, v. 80, p. 61.

¹⁸⁰ *Ibid.*, v. 115, p. 62.

¹⁸¹ J. Mc Leman Carnie, « Monologue [...] », *op.cit.*, p. 257. Nous traduisons (« The reader [...] is obliged to see things from the standpoint of the monologist »).

¹⁸² *Ibid.*, p. 258. Citation de Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, New-York, Norton & Company, 1963,

⁷⁹ : « to give facts from within [...] is the specifically romantic contribution to literature ».

¹⁸³ Sous-titre de « La Frégate la Sérieuse », *Poèmes antiques et modernes*, p. 93.

¹⁸⁴ *Ibid.*, v. 1-2, 15-16, 301-302, p. 93 et 102.

Sa voile toute blanche
Comme un sein gonflé se penche ;
Chaque mât, comme une branche,
Touche la vague en pliant.¹⁸⁵

S'amorce aussi, avec l'emploi du verbe *observer* – supposant une forme de conscience – et par le biais de l'image sensuelle du « sein », une personnification de la frégate qui se poursuit tout au long du poème :

Comme un enfant je l'aimais¹⁸⁶,

déclare plus loin le capitaine, avant de confier qu'il s'adressait au vaisseau en l'appelant « Ma fille »¹⁸⁷. Il ne faut donc pas s'étonner si le morceau peine à entraîner le lecteur¹⁸⁸ : outre les longueurs de l'éloge et les difficultés d'une poésie navale, le discours du protagoniste n'est pas fait pour emporter l'adhésion ; le rêve perdu dont il est le tombeau n'appartient qu'au capitaine de la frégate.

B) CONFRONTATION DES POINTS DE VUE

La subjectivité des points de vue transcrits par l'écrivain est rarement marquée de façon à susciter une telle défiance mais des effets de polyphonie viennent souvent rappeler le caractère contestable du choix d'une perspective singulière. À la suite des travaux de Bakhtine, ce phénomène de plurivocité souvent ambiguë¹⁸⁹ est surtout associé au genre romanesque¹⁹⁰, mais nous l'avons aussi repéré dans plusieurs poèmes narratifs de Vigny, comme « Éloa » et « Le Déluge », où persistent quelques énoncés dogmatiques peu en accord avec les récits hétérodoxes dans lesquels ils prennent place¹⁹¹. Encore semble-t-il alors s'agir de mieux s'opposer à la *doxa* chrétienne. La pluralité des optiques n'entraîne toutefois pas nécessairement l'exclusion de certaines au profit d'autres. Marcel Conche y insiste :

Les choses peuvent se montrer, apparaître sous des aspects contraires, mais comme ce n'est pas en même temps, ou pas sous le même point de vue (pour le même regard), il n'y a pas de contradiction.¹⁹²

Ainsi, « La Sauvage » adjoint le point de vue de l'Indienne à celui du colon sans conduire à les départager, se contentant d'interdire tout manichéisme¹⁹³. Cette volonté d'exposer la complexité du réel est souvent attribuée au Zola de *La Débâcle*, orchestrant de multiples appréhensions des mêmes événements plutôt que de transformer le roman historique en

¹⁸⁵ *Ibid.*, v. 53-64, p. 94-95.

¹⁸⁶ *Ibid.*, v. 140, p. 97.

¹⁸⁷ *Ibid.*, v. 219, p. 99.

¹⁸⁸ Voir notre chapitre 6, p. 414.

¹⁸⁹ Voir les éléments de définition donnés chapitre 2, note 327, p. 147.

¹⁹⁰ Voir C. Dumoulié, *Littérature et philosophie, op.cit.*, p. 103, évoquant « le jeu dialogique et perspectiviste du monde romanesque ».

¹⁹¹ Voir chapitre 2, p. 140 *sqq.*

¹⁹² M. Conche, *Orientation philosophique, op.cit.*, p. 317.

¹⁹³ Voir chapitre 7, p. 62-66.

tribune¹⁹⁴. Plus radical, Maupassant met à mal la notion même de réel :

Quel enfantillage [...] de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race.¹⁹⁵

Avant cette réflexion sur le réalisme, Vigny fait sentir, au-delà du relativisme des convictions, celui des perceptions. Dans ses romans aussi bien que dans ses poèmes ou ses pièces de théâtre, ses personnages contestent et corrigent la façon dont leurs interlocuteurs voient et formulent les choses ; ses récits procèdent aux mêmes mises en cause par des phénomènes d'alternance de perspective et de réécriture.

1. OPPOSITIONS

Le poème « Hélène » repose presque tout entier sur cette divergence de vues. Vigny le souligne lui-même dans le résumé qu'il en donne :

Une jeune fille des îles Ioniennes a été *violée* par les soldats turcs.

Son amant, qui l'ignore, la conduit à bord d'un vaisseau grec qu'il commande et mène délivrer Athènes.

Il la voit mélancolique et souhaitant la mort. Lui qui ne voit et ne désire que la *victoire* sous les yeux de sa fiancée, il la lui montre dans le lointain et lui parle de la beauté de la Grèce en traversant *les Cyclades*.

Elle voit une autre Grèce et ses ruines et ses tombeaux. [...]

Il n'ouvre les yeux qu'au moment de son aveu public et désespéré.¹⁹⁶

Le poète fait notamment allusion, dans ces lignes, aux vers 430-432, où l'héroïne raille amèrement l'enthousiasme de son compagnon :

D'un rire dédaigneux : « C'est donc une autre Grèce,
Dit-elle, où vous voyez des temples et des fleurs ?
Moi, je vois des tombeaux brisés par des malheurs.¹⁹⁷

Si l'opposition entre le souvenir idéalisé de la Grèce antique et le spectacle affligeant des destructions de la guerre est aussi pertinente qu'intéressante, Vigny juge toutefois avec raison que l'aveuglement invraisemblable de Mora face à la souffrance d'Hélène constitue « un vice fondamental »¹⁹⁸, justifiant de renoncer à publier ce poème.

Dans *La Maréchale d'Ancre*, la richesse du personnage éponyme justifie davantage le débat qui oppose les courtisans dans la scène d'exposition. Thémis brosse un portrait plein d'assurance : « elle est brave comme un homme, mais elle n'a pas l'âme tendre d'une femme,

¹⁹⁴ Voir C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 119 et I. Durand-Le Guern, *Le Roman historique*, *op.cit.*, p. 55, à propos d'É. Zola, *La Débâcle* [1892], éd. H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1984.

¹⁹⁵ G. de Maupassant, « Étude sur le roman », *op.cit.*, p. 15.

¹⁹⁶ Note datée de 1862, reproduite dans la notice d'« Hélène », *Œuvres complètes*, t. I, p. 1136-1137.

¹⁹⁷ « Hélène », v. 430-432, *Fantaisies*, *Ibid.*, p. 182.

¹⁹⁸ Note reproduite dans la notice d'« Hélène », *op.cit.*, p. 1136.

elle est incapable de ce que nous nommons belle passion. »¹⁹⁹ Monglat est en revanche beaucoup plus circonspect, se bornant d'abord à constater : « Il est de fait que nous la voyons mal [...] et de trop loin »²⁰⁰. D'où sa prudence quand il consent à livrer sa pensée : « Je la crois superstitieuse et faible, car elle consulte les cartes. »²⁰¹ Les autres gentilshommes reprennent ensuite le même verbe pour introduire leurs remarques, dont les différences de fond suffiraient, du reste, à indiquer la nature subjective. Si Créqui enchaîne en disant : « Moi, je la crois fée »²⁰², c'est pour dénoncer l'ascension indue de Concini, tandis que d'Anville tente une réhabilitation : « Moi, je la crois bonne et généreuse, et je crois que, si les femmes de la cour la détestent, c'est parce qu'elle était une femme de rien. »²⁰³ On conçoit donc qu'invité à reprendre la parole, Thémines soit moins catégorique que précédemment mais parle d'« avis » et d'« opinion », avant d'en critiquer la fragilité :

Un pays entier [...] est sujet à se tromper dans ses jugements [...]. Le Pouvoir est toujours détesté ; et la haine qu'on a pour l'habit, cet habit la communique comme une peste à l'homme qui le porte. Qu'il soit ce qu'il voudra ou pourra être de bon, n'importe : il est puissant ! il gêne, il pèse sur toutes les têtes, il fatigue tous les yeux... La Galigai était femme de la reine la Galigai est marquise, la Galigai est maréchale de France : c'est assez pour qu'on la dise méchante, mensongère, ambitieuse, avare, orgueilleuse et cruelle. Moi, je la crois bonne, sincère, modérée, généreuse, modeste et bienfaisante ; quoique ce ne soit, après tout, qu'une parvenue.²⁰⁴

Tout dénonce ici l'absurdité d'une appréciation fondée sur des apparences dont l'œuvre contribue par ailleurs à fustiger le leurre²⁰⁵ : l'image de la peste donne l'impression d'un processus irraisonné, dont la syntaxe accumulative traduit du reste l'outrance ; le pronom indéfini *on* ainsi que les synecdoques des « têtes » et des « yeux » renvoient à une foule grégaire, aux réactions épidermiques. Il n'empêche que le personnage n'abandonne pas toute réserve pour contredire les médisants, comme par crainte de reproduire leurs excès : il utilise à son tour la formule « je crois » et termine son éloge par une concession qui peut sonner comme un bémol, atténuant la clarté de la confrontation antithétique tout juste développée. Cette conclusion, de surcroît, se trouve discutée par Fiesque, qui rétorque :

Parvenue, si l'on veut ; elle est parvenue bien haut, et l'on ne fait pas de si grandes choses sans avoir de la grandeur en soi. [...] Ne vous étonnez pas de son indifférence ; en vérité, cela vient de ce qu'elle n'a rien rencontré de digne d'elle. Son regard triste et sa bouche dédaigneuse nous le disent assez.²⁰⁶

Outre qu'il nuance le dernier mot de son camarade, le gentilhomme semble penser que le rang et l'aspect d'un personnage en signalent tout de même la valeur et les sentiments. S'accorder sur une méthode d'évaluation ne semble ainsi pas moins difficile que de s'arrêter à un même avis, ce qui éclaire d'ailleurs les divergences précédentes. Cela n'empêche pourtant pas Fiesque de poursuivre ses confidences sur Léonora avec de plus en plus d'assurance, en homme persuadé de « la connaître mieux que personne », alors qu'il lui prête un « coup d'œil

¹⁹⁹ *La Maréchale d'Ancre*, I, 1, p. 635.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*, p. 636.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ Voir chapitre 9, p. 689 *sqq.*

²⁰⁶ *La Maréchale d'Ancre*, I, 1, p. 636.

[...] sûr » – ce qui est pour le moins discutable – et qu’il ignore, entre autres choses, les liens de la Maréchale avec Borgia, significativement présent dans cette scène pour l’« *écouter avec avidité* »²⁰⁷ et, peut-être, manifester l’aveuglement partiel du locuteur. En même temps qu’elle livre quelques indications sur l’héroïne éponyme, cette exposition avertit donc de la fragilité des points de vue, qui prétendent à tort s’ériger en vérités.

Cela se vérifie encore à la fin de la scène, où tous les courtisans commentent en même temps le projet d’arrestation du prince de Condé, mais dans des directions diamétralement opposées : « TOUS LES GENTILSHOMMES, *se querellant* : Non, vous dis-je. – Si fait. – C’est une folie. – C’est le plus prudent ! – Vous êtes trop jeune. – Vous, trop vieux. »²⁰⁸ Les attaques personnelles qui sont portées rattachent les prises de position à des individualités, achevant de signifier le relativisme – stérile – des jugements.

2. REFORMULATIONS

Dans *Quitte pour la peur*, Rosette ne peut se permettre de contredire sa maîtresse de façon si directe. Quand la duchesse évoque une fâcherie de son amant, la femme de chambre se contente donc de corriger discrètement la déclaration, sous couvert d’un renchérissement :

LA DUCHESSE : Moi qui n’ai jamais consenti à prendre d’autre médecin que ce bon vieux Tronchin ! Le chevalier m’en a voulu longtemps.

ROSETTE : Pendant plus d’une heure.²⁰⁹

Plutôt inattendue après la déclaration de la duchesse, la précision qu’apporte Rosette sonne comme une rectification qui cherche à retrouver une juste mesure, tout en illustrant l’appréciation toute relative du temps et des mots qui peuvent en rendre compte.

Au chapitre XXIV de *Cinq-Mars*, le secrétaire d’État avec qui Louis XIII entreprend d’étudier les dossiers laissés par Richelieu est contraint de contrarier davantage le roi :

« Puis-je parler à Sa Majesté des affaires du Portugal ? dit-il.

– D’Espagne, par conséquent, dit Louis ; le Portugal est une province d’Espagne.

– De Portugal, insista Desnoyers. Voici le manifeste que nous recevons à l’instant. »

Et il lut :

Don Juan, par la grâce de Dieu, roi de Portugal, des Algarves, royaumes deçà l’Afrique, seigneur de la Guinée, conquête, navigation et commerce de l’Estiopie, Arabie, Perse et des Indes...

– Qu’est-ce que tout cela ? dit le roi ; qui parle donc ainsi ?

– Le duc de Bragance, roi de Portugal [...]

Le roi de Portugal...

– Dites le duc de Bragance, reprit Louis ; je ne reconnais pas un révolté.²¹⁰

Le jeu des reformulations ne trahit pas seulement l’ignorance du roi mais aussi son obstination, son refus de plier ses convictions à la marche du monde. Il en ressort l’impression

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 635 et 636.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 639.

²⁰⁹ *Quitte pour la peur*, scène 1, p. 723.

²¹⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 293.

d'une réalité extrêmement fragile, non seulement du fait de son instabilité, mais aussi parce qu'il est tentant de la nier, comme si elle était davantage une idée malléable qu'un fait objectif.

Dans *L'Alméh*, reformuler apparaît comme une nécessité, pour faire comprendre au lecteur occidental des réalités qu'il ignore. On le constate dès la première phrase, d'abord compliquée par un doublon – « Saïd, nom arabe de la Haute-Égypte » – puis par une série de trois expressions équivalentes : « dans l'année de l'hégire 1212, que les chrétiens appellent l'an 1797, et que les Français nommaient alors l'an VI de la République »²¹¹. Ces redites facilitent la lecture tout en faisant sentir la relativité des cultures et les limites de toute connaissance, encore soulignées par la mention de « constellations inconnues à l'œil de l'Européen »²¹². Quant à l'influence du temps, elle est également figurée par les ruines qui constituent le décor de cet *incipit*, témoignage d'érosion et de persistance. D'où le commentaire d'Yves Vadé à la lecture de cette ouverture :

Ainsi toute réalité est double ou même triple. [...] Toute chose va donc apparaître au premier regard ambiguë, trompeuse, à plusieurs faces, exigeant interprétation ou traduction.²¹³

Cette nécessité de traduction se manifeste à nouveau dans la description du paysage désertique :

Une terre inégale et blanchâtre, sans l'éclat de la neige, mais ondulée comme elle, s'étendait jusqu'à l'horizon comme une nappe immense dont rien ne rompait la triste uniformité. Cette sorte de mer immobile avait une lueur blafarde et mate, et partout s'étendaient des sables sans ombre.²¹⁴

La neige et la mer n'ont que peu à voir avec les lieux dépeints, chauds et secs ; mais, familières aux occidentaux, elles peuvent les aider à se représenter ce qu'ils n'ont jamais vu, non sans risque d'inexactitude cependant, tant les réalités rapprochées sont différentes, comme le signalent la préposition privative *sans* et l'expression de l'approximation adjointe au démonstratif *cette*. D'autres explications font sentir leurs limites en même temps qu'elles apportent un éclairage. C'est le cas de la note de l'auteur, indiquant que « [l]e piédestal et le colosse (du sud) réunis pèsent 1 305 992 kilogrammes (2 611 985 livres) », alors que le corps du texte présentait les colosses « comme deux rochers dans l'océan » et les trônes « comme deux collines »²¹⁵. Paradoxalement, face aux comparaisons – imprécises mais parlantes – qu'elle complète, la précision chiffrée devient presque abstraite, difficile à traduire en image. L'équivalence opérée entre deux unités de mesure en suggère même le caractère relatif. Enfin, l'emploi du présent de permanence fait sentir un écart entre le temps de l'action et celui de la narration, autre source possible de transformation du regard. Ce décalage est encore plus sensible quand le présent s'insère inopinément au cœur du récit :

Après avoir fait le tour des statues, l'éléphant fut arrêté par son guide entre ces deux

²¹¹ *L'Alméh*, chapitre I, p. 449.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Y. Vadé, « *L'Alméh* ou l'Histoire impossible », in Y. Legrand (dir.), *Alfred de Vigny : Un souffle dramatique*, *op.cit.*, p. 55.

²¹⁴ *L'Alméh*, chapitre I, p. 449.

²¹⁵ *Ibid.*

colosses, et vers le socle du plus grand, qui a soixante pieds de haut, et dont sa trompe n'atteignait pas le pied.²¹⁶

Une nouvelle unité de mesure apparaît de surcroît, suggérant encore une autre façon d'apprécier le gigantisme des ruines, que manifeste également la confrontation avec l'éléphant, dont la grandeur se trouve singulièrement relativisée.

Ces différences de point de vue se retrouvent tout au long du roman, qui oppose souvent l'ignorance de Servus Dei aux connaissances de son compagnon. Cette disparité s'accroît, au chapitre III, quand ce dernier scrute l'horizon avec une lunette, tandis que le missionnaire ne peut s'en remettre qu'à sa propre vue :

– Autant que mes faibles yeux me le permettent », reprit le vieillard en élevant sa main ridée au-dessus de ses sourcils blanchis, « je vois une file d'hommes et d'animaux.
– C'est la tribu des Ababdéhs qui se retire, marche vers le Nil », dit Yousouf le drogman, ou Joseph l'interprète.²¹⁷

Une fois de plus, Vigny ne s'en tient pas à une seule reformulation. Il adjoint à la réponse du plus jeune personnage une incise qu'il dote d'un double sujet, semant bien plus le trouble qu'elle ne renseigne sur l'identité de cet immigré mystérieux, cherchant visiblement à le rester en se couvrant de plusieurs prénoms, au gré des circonstances. De semblable façon, la multiplication des désignations d'une même réalité, quelques pages plus loin, traduit essentiellement la mobilité des perceptions :

il indiqua un point blanc qui s'agitait dans la plaine comme les ailes d'un papillon ; ce point grossit rapidement et devint le manteau flottant d'un Arabe, enfin un Bédouin à cheval, puis Souleyman, fils du cheik²¹⁸.

Suggérant de véritables changements de nature et non pas seulement d'apparence, l'emploi du verbe *devenir* fait sentir comment toute formulation implique un parti-pris trompeur, un regard sur le réel parmi une multitude d'autres possibles.

3. VARIATIONS

Le leurre d'une perspective unique est également dénoncé dans le poème « La Femme adultère », à travers d'étonnantes variations de point de vue. Dans un premier temps, le dialogue des deux amants célèbre la volupté de leur rencontre, sans guère de retenue²¹⁹, bien qu'il se referme sur la « crainte »²²⁰ que plusieurs bruits inspirent à l'héroïne. La deuxième partie est en revanche dévolue à la naissance du remords chez l'épouse infidèle, de telle sorte que la mère de Vigny, annotant le poème, s'interroge : « Et d'où vient ce remords si vif dans une femme qui était de si bonne volonté un instant avant ? »²²¹ La provocation des vers d'ouverture, en particulier, semble bien loin quand le narrateur affirme :

²¹⁶ *Ibid.*, p. 450.

²¹⁷ *Ibid.*, chapitre III, p. 478.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 481.

²¹⁹ Voir chapitre 2, p. 154-155.

²²⁰ « La Femme adultère », v. 33, *Poèmes antiques et modernes*, p. 46.

²²¹ Voir note 4 au vers 48, *Œuvres complètes*, t. I, p. 971.

Le séducteur, content du succès de son crime,
Fuit l'ennui des plaisirs et sa jeune victime.²²²

Il n'est pas certain, toutefois, que le lexique évaluatif employé ici corrige ce qui précède. Ne faisant pas irruption avec évidence, ce jugement moral peut aussi apparaître comme un stéréotype déplacé, d'autant qu'il annonce les imprécations des Scribes dénonçant un « péché hideux »²²³, que remettra en cause la clémence finale du Christ. En outre, dans la deuxième partie du poème, le point de vue de l'épouse continue d'être adopté, en particulier quand apparaît son enfant qu'elle repousse,

Tant la honte a rempli son cœur désordonné !²²⁴

L'exclamation est davantage le signe d'une empathie que d'une condamnation, à l'instar du « Hélas ! »²²⁵ qui ouvre le vers 80. Pour autant, le poème ne prend pas le parti de l'adultère. Le troisième mouvement le montre bien, qui fait cette fois entendre le discours du malheureux mari, rentrant chez lui chargé de cadeaux pour sa femme, qu'il imagine impatiente de le retrouver. Cet aveuglement cruel met en évidence la fragilité des jugements et complique celui du lecteur, en appelant sa pitié sur cette nouvelle « victime ». D'où, peut-être, l'emploi du pronom indéfini *on* en position de sujet du verbe *voir* au début de cette troisième partie²²⁶, comme pour conserver une neutralité qui peut toutefois sembler forcée. Non moins artificielle pourra sembler l'ouverture de la dernière partie, qui nous transporte brutalement aux côtés de la foule entourant le Christ, après la suppression d'une cinquantaine de vers relatant la révélation de la trahison à l'époux, entouré de ses amis²²⁷. Mais ce choix d'une nouvelle rupture permet de souligner l'hétérogénéité des différents points de vue adoptés au fil du poème, avant même que la miséricorde de Jésus n'opère un ultime renversement. Au début de la dernière séquence, la désignation de l'héroïne éponyme par l'expression indéfinie « une femme » surprend également, d'autant que le verbe *paraître*, en position de rejet, donne l'illusion du surgissement d'un nouveau personnage :

Par ses cheveux épars une femme entraînée,
Qu'entoure avec clameur la foule déchaînée,
Paraît [...]²²⁸

La scène semble ainsi rapportée par un simple témoin ignorant la complexité de la situation exposée dans les parties précédentes. L'opposition du déchaînement de la foule et de la mansuétude du Christ montre néanmoins que l'impartialité est difficilement tenable, même si le poème n'invite pas à rallier sans réserve la cause de la pécheresse. Ce pourrait d'ailleurs être là le sens profond de l'épigraphe, empruntée au livre de Job et prêtant à l'adultère l'espérance qu'« [a]ucun œil ne [l]e verra »²²⁹ : plutôt qu'elle n'appelle un jugement moral, la formule avertit peut-être de l'impossibilité d'une vision exacte des êtres humains.

« Le Cor », quant à lui, met l'accent sur l'incertitude des impressions. Dès la première

²²² « La Femme adultère », *op.cit.*, v. 45-46, p. 46.

²²³ *Ibid.*, v. 136, p. 48.

²²⁴ *Ibid.*, v. 88, p. 47.

²²⁵ *Ibid.*, v. 80.

²²⁶ *Ibid.*, v. 91-92 : « Ce jour-là, des remparts, on voyait revenir / Un voyageur parti pour la ville de Tyr. »

²²⁷ Voir *Œuvres complètes*, t. I, p. 973.

²²⁸ « La Femme adultère », *op.cit.*, v. 129-131, p. 48.

²²⁹ *Ibid.*, p. 45. Citation de Job, XXIV, 15.

partie, le poète suggère l'ambivalence de l'instrument, au son « mélancolique et tendre »²³⁰. Les mentions des « Paladins antiques » et des « Chevaliers »²³¹ préparent le récit épique de la deuxième partie, où s'engage le dernier combat de Roland, « tigre »²³² que n'effraient pas les rochers lancés contre lui. En revanche, la troisième partie constitue une rupture, immédiatement marquée par l'adjectif « Tranquilles »²³³, bien que, rapportant l'épisode simultané de la retraite de l'armée française emmenée par Charlemagne, elle soit étroitement liée au récit qui précède. Mais, pensant que

Roland gardait les monts ; tous passaient sans effroi.²³⁴

Ce vers témoigne d'un profond aveuglement, qu'expriment également les commentaires de Turpin quand s'entend « le son lointain du Cor », que le lecteur devine être celui de Roland, en mauvaise posture :

[...] Oui, ce sont des pasteurs
Rappelant les troupeaux épars sur les hauteurs,
Répondit l'archevêque, ou la voix étouffée
Du nain vert Obéron qui parle avec sa Fée.²³⁵

À elle seule, la juxtaposition de deux explications avertit d'un jugement mal assuré, que confirme le caractère fantaisiste de l'allusion à de vieilles légendes, particulièrement légère dans la bouche d'un homme d'Église de haut rang. L'Empereur, en revanche, est plus « soucieux » ; il devine Roland « mourant » et ordonne de faire marche arrière²³⁶. Les soldats découvrent ainsi, dans la dernière partie, deux corps « écrasés sous une roche noire »²³⁷. C'est alors seulement que Turpin comprend, reconnaissant Roland :

Son âme en s'exhalant nous appela deux fois.²³⁸

Il en ressort un sentiment d'erreur tragique qui dote le poème d'une grande force émotionnelle, sans qu'ait été représentée l'agonie du héros. Comme souvent, Vigny ménage plutôt une orchestration suggestive de perspectives fragmentaires, s'infirmant ou se complétant mais ne se recoupant pas totalement. La conclusion du poème présente la même richesse :

Dieu ! que le son du Cor est triste au fond des bois !²³⁹

Au-delà de la mélancolie des exclamations, le fait que ce dernier vers constitue une réécriture pessimiste du premier²⁴⁰ peut réitérer la mise en évidence de la mobilité et de la réversibilité des points de vue que manifeste la structure générale du poème.

²³⁰ « Le Cor », v. 16, *Poèmes antiques et modernes*, p. 82.

²³¹ *Ibid.*, v. 8 et 25, p. 81-82.

²³² *Ibid.*, v. 34, p. 82.

²³³ *Ibid.*, v. 45.

²³⁴ *Ibid.*, v. 53, p. 83.

²³⁵ *Ibid.*, v. 65-68.

²³⁶ *Ibid.*, v. 72-75.

²³⁷ *Ibid.*, v. 83, p. 84.

²³⁸ *Ibid.*, v. 85.

²³⁹ *Ibid.*, v. 86.

²⁴⁰ « J'aime le son du Cor, le soir, au fond des bois », *ibid.*, p. 81.

4. REDOUBLEMENTS

Cette alternance de perspectives s'avère d'autant plus troublante quand il en résulte de véritables doublons, entre lesquels il est n'est pas toujours aisé de choisir. On le constate à la fin de « La Prison », dont le dénouement s'opère en deux temps. Le poète annonce d'abord la mort du prisonnier en indiquant que la communion ne peut lui être administrée :

Le chevet sur deux bras s'avance supporté,
Mais en vain : le captif était en liberté.²⁴¹

Le poème ne s'achève néanmoins pas là et rapporte encore les prières du confesseur, prononcées « durant la nuit entière »²⁴². Quand l'aube approche, le prêtre éprouve le désir de « [v]oir le mort qu'il pleurait »,

Mais le masque de fer soulevait le linceul,
Et la captivité le suivit au cercueil.²⁴³

L'œuvre se ferme sur ces vers qui tendent à contredire les derniers de la séquence précédente : même s'il semble que s'exprime maintenant le point de vue du prêtre sur le cadavre définitivement condamné à l'anonymat, tandis que c'était auparavant le poète qui présentait le décès du moribond – selon un euphémisme assez banal – comme une délivrance, le retour du terme *captivité* s'oppose à celui de *liberté* et nous laisse dans une indécision qui sied bien au mystère de la mort.

Un phénomène plus développé, mais peut-être moins troublant, s'observe dans *Cinq-Mars*, où certains épisodes sont racontés plusieurs fois, sous divers angles, sans pour autant que leur réalité soit mise en doute. Ainsi les séances d'exorcisme organisées à Loudun à l'occasion du procès d'Urbain Grandier font l'objet de trois récits. Elles sont d'abord évoquées par la foule massée au chapitre II pour assister au jugement. Une religieuse cite les noms des démons qui se seraient emparés du corps de la sœur supérieure ainsi que le projet du « plus méchant » d'enlever « la calotte de M. de Laubardemont »²⁴⁴. Une autre femme raconte ensuite à sa nièce comment elle vit Jeanne « se déchirer le sein » avant de « parl[er] latin comme si elle lisait la Bible » pour répondre à l'interrogatoire du « saint père Lactance »²⁴⁵. Quoique le narrateur n'intervienne pas dans cette scène exclusivement dialoguée, il est facile de mettre en doute ces témoignages naïfs, qui respectent l'autorité des magistrats et des ecclésiastiques sans s'aviser davantage du grotesque des situations décrites que de l'ineptie des phrases latines prononcées par la prétendue possédée²⁴⁶. En outre, afin d'inviter son élève à la défiance, l'abbé Quillet revient longuement sur les coulisses de cette vaste mascarade au chapitre suivant : il souligne l'abondance « des barbarismes et des solécismes » dans les

²⁴¹ « La Prison », *op.cit.*, v. 266-267, p. 72.

²⁴² *Ibid.*, v. 269.

²⁴³ *Ibid.*, v. 295-296, p. 73.

²⁴⁴ *Cinq-Mars*, chapitre II, p. 32.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁴⁶ Voir notre chapitre 5, p. 317-318.

réponses de la jeune femme et révèle notamment la présence d'un fil vraisemblablement destiné à faciliter l'enlèvement de la calotte de Laubardemont²⁴⁷. Il y a donc peu de risque pour le lecteur de se laisser abuser, au chapitre IV, par le récit que Houmain livre encore des séances d'exorcisme. Quand sont à nouveau évoqués les noms des démons ou le geste de la supérieure de « déchirer son sein »²⁴⁸, ce sont surtout les mensonges du tribunal qui éclatent. De même, présenter les « quelques barbarismes, solécismes et autres fautes » ainsi que le stratagème de la corde suspendue au plancher comme des ruses des démons visant à « faire accuser de supercherie des personnages [...] révévés »²⁴⁹ ne contribue qu'à donner la mesure des manipulations sans vergogne osées pour ce procès. Loin de semer la confusion, le triplement du récit des exorcismes revêt donc une dimension didactique, dénonçant la fabrique de l'illusion de façon aussi instructive pour le héros que pour le lecteur en ce début de roman. Mais il s'en dégage parallèlement l'impression troublante d'une possible prolifération des récits d'un même fait, au-delà des éclaircissements apportés *a posteriori* sur certains épisodes²⁵⁰, d'autant que cette pratique de duplication narrative n'est pas isolée dans *Cinq-Mars*.

Elle revêt néanmoins diverses formes. Ainsi, au chapitre XIX, le narrateur fragmente la « Partie de chasse » en plusieurs scènes, selon les personnages qui retiennent son attention : les observations des courtisans cèdent la place à celles des femmes, avant que soient rapportées les discussions menées par Henri dans la forêt. Ces trois passages ne constituent pas des redites mais les facettes d'une même réalité.

Les chapitres IX et X, consacrés au siège de Perpignan, reposent sur un principe similaire. Le narrateur suit d'abord le héros de l'œuvre, attendant devant le bastion espagnol d'assister Gondi dans un duel. Le lecteur reçoit ainsi la confirmation que le jeune « inconnu »²⁵¹ décrit au chapitre VIII d'après le point de vue de l'abbé était bien Cinq-Mars. Il prend de plus connaissance, avec le protagoniste, de la configuration du terrain des opérations militaires à venir :

En attendant ses amis et ses adversaires, Cinq-Mars eut le temps d'examiner le côté du sud de Perpignan, devant lequel il se trouvait. Il avait entendu dire que ce n'était pas ces ouvrages que l'on attaquerait, et cherchait en vain à se rendre compte de ces projets. Entre cette face méridionale de la ville, les montagnes de l'Albère et le col du Perthus, on aurait pu tracer des lignes d'attaque et des redoutes contre le point accessible ; mais pas un soldat de l'armée n'y était placé ; toutes les forces semblaient dirigées sur le nord de Perpignan, du côté le plus difficile, contre un fort de brique nommé le Castillet, qui surmonte la porte de Notre-Dame. Il vit qu'un terrain en apparence marécageux, mais très solide, conduisait jusqu'au pied du bastion espagnol ; que ce poste était gardé avec toute la négligence castillane, et ne pouvait avoir cependant de force que par ses défenseurs²⁵²...

²⁴⁷ *Cinq-Mars*, chapitre III, p. 45. Voir notre chapitre 9, p. 733.

²⁴⁸ *Cinq-Mars*, chapitre IV, p. 52.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ Voir notre chapitre 9, p. 726 *sqq.* Les séances d'exorcisme font d'ailleurs elles aussi l'objet de ce genre d'analepses au chapitre XII, où Laubardemont confie à Joseph que sa nièce « oubliait tout ce qu'on lui disait dans la possession, faisait mille fautes de latin » (*Cinq-Mars*, p. 144).

²⁵¹ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 96 et 97.

²⁵² *Ibid.*, chapitre IX, p. 105.

Les participants au duel ne s'étant pas dispersés avant le début de la bataille, ils se trouvent ensuite pris au piège mais heureusement sauvés par l'arrivée inopinée de cavaliers français, qui leur permettent de prendre le bastion ennemi.

Au chapitre X, le narrateur adopte un autre regard sur le siège, en se plaçant aux côtés de Richelieu et de Louis XIII. Il rend d'abord compte des pensées du ministre :

Pour assouvir le premier emportement du chagrin royal, avait dit Richelieu ; pour ouvrir une source d'émotions qui détourne de la douleur cette âme incertaine, que cette ville soit assiégée, j'y consens ; que Louis parte, je lui permets de frapper quelques pauvres soldats des coups qu'il voudrait et n'ose me donner ; que sa colère s'éteigne dans ce sang obscur, je le veux ; mais ce caprice de gloire ne dérangera pas mes immuables desseins, cette ville ne tombera pas encore, elle ne sera française pour toujours que dans deux ans ; elle viendra dans mes filets seulement au jour marqué dans ma pensée. [...]

Voilà à peu près ce que roulait sous sa tête chauve le cardinal-duc avant l'attaque dont on vient de voir une partie. Il s'était placé à cheval au nord de la ville sur une des montagnes de Salces ; de ce point il pouvait voir la plaine du Roussillon devant lui, s'inclinant jusqu'à la Méditerranée ; Perpignan, avec ses remparts de brique, ses bastions, sa citadelle et son clocher, y formait une masse ovale et sombre sur des prés larges et verdoyants, et les vastes montagnes l'enveloppaient avec la vallée comme un arc énorme courbé du nord au sud, tandis que, prolongeant sa ligne blanchâtre à l'orient, la mer semblait en être la corde argentée. [...] L'armée avait les yeux sur lui, et de tout point on pouvait le voir.²⁵³

Ce mouvement de rétrospection signale l'incomplétude de tout récit : même pris en charge par un narrateur capable de tout savoir, il ne rend compte que d'« une partie » d'un réel toujours foisonnant. C'est pourquoi la difficulté de Cinq-Mars à « se rendre compte de[s] projets » formés pour prendre la ville, au chapitre précédent, ne s'éclaire que maintenant, quand est révélée la volonté du cardinal de ne pas vaincre trop tôt. Une fois de plus, conduit à reconsidérer ce qu'il avait lu à la lumière d'une nouvelle indication, le lecteur éprouve la difficulté d'une connaissance assurée. Il en va de même quand, un peu plus loin, le narrateur montre comment les cavaliers de Louis XIII « passèrent au travers pour aller se rallier derrière le bastion espagnol » et fait explicitement le lien avec le chapitre qui précède en ajoutant : « comme nous l'avons vu »²⁵⁴. Symétriquement, l'exposé des intentions de Richelieu au début de ce nouveau chapitre nous confère un regard averti sur les scènes qui suivent, dans lesquelles le roi s'enorgueillit d'un succès dont le mérite ne lui revient pourtant pas. Quand le duc de Beaufort croit reconnaître les troupes perdues sur le bastion espagnol, on sait également, pour avoir lu le chapitre IX, que ses yeux ne le trompent pas²⁵⁵. Cette variété de configurations permet un équilibre entre ignorance et surplomb mais, ce faisant, elle nous rend également conscients de la relativité des regards qui peuvent être portés sur le réel. À cela s'ajoute le fait qu'au début du chapitre X, Richelieu observe Perpignan depuis un point de vue opposé à celui de Cinq-Mars au chapitre précédent, tout en jouissant d'un panorama d'un intérêt comparable. Il apparaît ainsi que la clairvoyance n'équivaut pas à l'omniscience et que nul ne peut prétendre avoir accès à une vérité absolue. S'il n'égare guère le lecteur, le dédoublement du récit, dans ces deux chapitres, enseigne donc davantage le doute qu'il ne dénonce un mensonge, comme pour les exorcismes de Loudun.

²⁵³ *Ibid.*, chapitre X, p. 115-116.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 119.

²⁵⁵ Voir notre chapitre 9, p. 714-715.

Une autre logique préside encore à l'enchaînement des chapitres XIV à XVI, consacrés à l'insurrection parisienne favorisée par les amis de Cinq-Mars. Le narrateur rapporte d'abord les faits et les dialogues qui les éclairent : l'on apprend que, loin d'être spontané, le soulèvement est organisé afin de faire entendre, en particulier au frère du roi, la haine du peuple pour Richelieu. Déguisés en maçon et en soldat, Montrésor et Gondi dirigent ainsi des groupes de séditeux en partie costumés eux aussi, et qui participent à un affrontement entre royalistes et cardinalistes sciemment déclenché par une pierre placée au milieu de la route du carrosse de M. de Chavigny.

Une fois le calme revenu avec l'aube, Fontrailles et Montrésor se chargent de « rendre compte à Monsieur »²⁵⁶. Les événements de la nuit se trouvent alors évoqués de façon surprenante. Gaston sème d'abord le trouble en se montrant effrayé et scandalisé de ces désordres, mais avec tellement d'ostentation qu'il attire la suspicion :

tenant un instant la porte de sa chambre ouverte pour que sa voix pénétrât jusque dans les galeries où étaient les gens de sa maison, [il cria] de toute sa force et en gesticulant :

– Je ne sais rien de tout ceci et n'ai rien autorisé ; je ne veux rien entendre, je ne veux rien savoir ; je n'entrerai jamais dans aucun projet ; ce sont des factieux qui font tout ce bruit : ne m'en parlez pas si vous voulez être bien vus ici ; je ne suis l'ennemi de personne, je déteste de telles scènes...²⁵⁷

Fontrailles, quant à lui, prononce un mensonge qui apparaît grossier au regard de la mascarade des pages précédentes : « c'était le cri du cœur dans toute sa vérité »²⁵⁸. Mais la suite du dialogue laisse comprendre que le frère du roi, prévenu de ces révoltes pouvant servir ses intérêts, ne les avait pas désapprouvées. Les déclarations de Fontrailles ne font donc que reproduire la fausseté de Gaston, qui se trouve dénoncée avec ironie. Plutôt qu'elle n'illustre la tentative d'un beau parleur de déformer des faits compromettants, cette scène nous informe ainsi sur leur genèse ; elle en dévoile les dessous obscurs. Il n'empêche que les affirmations des courtisans illustrent parallèlement la malléabilité des événements, singulièrement édulcorés :

le hasard nous a fait rencontrer dans la foule quelques-uns de nos amis qui avaient eu querelle avec le cocher de M. de Chavigny qui les écrasait, il s'en est suivi quelques propos un peu vifs, quelques petits gestes un peu brusques, quelques égratignures qui ont fait rebrousser chemin au carrosse, et voilà tout.²⁵⁹

L'accumulation des termes diminutifs et des déterminants indéfinis, qui atténuent l'importance et les contours des faits, dit presque explicitement l'euphémisme auquel procède Fontrailles pour tenter de conserver l'assentiment du lâche Monsieur, de même que la mention hypocrite du hasard, bientôt réitérée sans vergogne pour le rassurer sur la discrétion de Montrésor, qui déclare avoir revêtu un « habit du peuple » trouvé fortuitement²⁶⁰. L'hyperbole succède ensuite à l'adoucissement sans tromper davantage la lucidité amusée du lecteur ni même, peut-être, celle, inavouée, de Gaston :

²⁵⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XIV, p. 166.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 167.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 168.

²⁶⁰ *Ibid.*

Fontrailles se chargea du récit, où, comme l'on pense, le peuple jouait un grand rôle, et les gens de Monsieur aucun ; et, dans sa péroraison, il ajouta, entrant dans les détails : « On a pu voir, de vos fenêtres mêmes, monseigneur, de respectables mères de famille, poussées par le désespoir, jeter leurs enfants dans la Seine en maudissant Richelieu.

– Ah ! c'est épouvantable ! » s'écria le prince indigné ou feignant de l'être et de croire à ces excès.

Les incises du narrateur témoignent d'une complexité qu'il sait son lecteur capable d'apprécier.

Le chapitre XV poursuit dans cette voie en évoquant la même nuit d'après le point de vue de l'entourage de la reine, mentionné furtivement lors du premier récit : « Les fenêtres du Louvre s'éclairaient peu à peu, et l'on y voyait beaucoup de têtes de femmes derrière les petits carreaux en losanges, attentives à contempler le combat. »²⁶¹ Dans « L'Alcôve »²⁶² d'Anne d'Autriche, toutefois, ce n'est pas d'abord l'observation prolongée d'un spectacle sereinement envisagé comme tel qui prévaut. La plupart des dames de compagnie redoutent la mort et s'y préparent dans la panique. Il faut que la reine décide d'ouvrir la fenêtre afin d'entendre les cris poussés au-dehors pour que la méprise cesse²⁶³. Mais en dépit de ce dessillement tardif, le chapitre ne fournit pas seulement un nouvel exemple de lucidité laborieuse ; il livre une nouvelle vision des événements qui n'est pas entièrement dépourvue de pertinence. Tout irraisonnée qu'elle soit, la peur des dames fait ainsi écho aux sombres commentaires du narrateur, faisant allusion, dans le chapitre XIV, aux « funestes conséquences de[s] jeux politiques »²⁶⁴ des gentilshommes. De plus, la reine enrichit la signification de l'épisode en expliquant à Marie de Mantoue qu'il reste pertinent de voir « dans ces tumultueuses révoltes », comme le croyait la duchesse de Chevreuse, la volonté de Richelieu : « Si ces cris ont été jetés, c'est qu'il les a permis ; si ces hommes se sont rassemblés, c'est qu'ils n'ont pas atteint l'heure qu'il a marquée pour les perdre. »²⁶⁵

Quant au chapitre XVI, en rapportant l'incompréhension du studieux de Thou « [p]endant cette même matinée dont nous avons vu les effets divers chez Gaston d'Orléans et chez la Reine »²⁶⁶, il ne complique guère l'interprétation des événements mais en confirme la difficile intelligence et même l'ambivalence, puisque le caractère comique du *quiproquo* qui ne tarde pas à se nouer avec Fournier et le comte du Lude contraste sensiblement avec les craintes et les noirs pressentiments des chapitres précédents.

Vincent Jouve a néanmoins raison d'attirer notre attention sur l'ordre dans lequel se succèdent les points de vue des différents personnages²⁶⁷ : étant donné que la supercherie de l'émeute est révélée d'emblée, le roman conduit plutôt, par la suite, à dénoncer le règne de l'aveuglement qu'à mettre en cause ses propres représentations.

Il n'en va plus de même dans *Daphné*. Vigny n'y cultive pas seulement l'art du

²⁶¹ *Ibid.*, p. 163.

²⁶² Titre du chapitre XV, *ibid.*, p. 171.

²⁶³ *Ibid.*, p. 174.

²⁶⁴ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 165.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 175 et 176.

²⁶⁶ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 183. Voir notre chapitre 9, p. 720 *sqq.*

²⁶⁷ V. Jouve, *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p. 137-138.

contrepoids en confrontant les idées dans une joute philosophique²⁶⁸, mais aussi en faisant se succéder divers témoignages sur l'empereur Julien, lors du banquet, sans qu'une autorité narrative omnisciente ne recompose clairement la continuité chronologique ou ne résolve, ni même ne souligne, des contradictions pourtant majeures. C'est ainsi que, comme le remarque Alphonse Bouvet²⁶⁹, le témoignage de Paul de Larisse infirme celui de Libanius²⁷⁰ sans que l'on sache qui a raison, alors qu'il s'agit de déterminer si, comme le déclare l'esclave, Julien abandonna brutalement le christianisme – qu'il dut ensuite feindre – suite au discours de l'évêque arien à Nicomédie et aux révélations de l'émissaire de Daphné ou s'il connut plutôt un long drame spirituel, selon l'explication par laquelle le maître se décharge en partie de ses responsabilités. Au-delà de la multiplication et même de l'absence de hiérarchisation des points de vue, on rencontre ici un cas de coordination par opposition, c'est-à-dire de « confrontation de deux points de vue inconciliables » aboutissant à « la relativisation des perspectives l'une par l'autre et contribu[ant] à éveiller l'esprit critique du lecteur »²⁷¹, d'autant que

Le premier garant éthique, immanent au récit, découle de l'absence de contradictions entre les actes et dires des narrateurs / personnages et aussi entre les versions qu'ils donnent des incidents intradiégétiques.²⁷²

C) ÉVOLUTION DES POINTS DE VUE

Il est peut-être encore plus surprenant que certains personnages se contredisent eux-mêmes. L'évolution d'un point de vue avec le temps est certes une chose naturelle dont rendent souvent compte les récits rétrospectifs, mais elle devient plus troublante quand elle s'opère rapidement ou ne se manifeste qu'à demi-mots.

1. REVIREMENTS BRUSQUES

La volte-face de Concini est des plus frappantes quand, suite aux révélations d'Isabella dans la première scène de l'acte IV de *La Maréchale d'Ancre*, il déclare, révélant une conscience morale toute relative : « C'est un crime étrange que l'adultère. Je le trouvais bien

²⁶⁸ H. F. Majewski remarque : « les points de vue sont multiples, permettant que s'exprime la complexité d'idéologies averses » (« the points of view are multiple, giving expression to the complexity of conflicting ideologies » ; « The Second Consultation of the "Docteur Noir" [...] », *op.cit.*, p. 468).

²⁶⁹ A. Bouvet, « Julien selon Vigny », in J. Richer (dir.), *L'Empereur Julien, de la légende au mythe (de Voltaire à nos jours)*, Paris, Belles lettres, 1978, p. 196.

²⁷⁰ *Daphné*, première lettre, p. 957-958 et 948.

²⁷¹ Selon les termes de V. Jouve, *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p. 136-137, résumant les analyses de W. Iser, *L'Acte de lecture*, *op.cit.*, p. 190-191.

²⁷² A. W. Halsall, *L'Art de convaincre*, *op.cit.*, p. 243.

léger tout à l'heure, et monstrueux à présent. »²⁷³

Si un tel reniement reste rare, Vigny rapporte en revanche plus fréquemment des phénomènes d'ajustement des perceptions, en particulier dans *Servitude et grandeur militaires*, où les situations exceptionnelles mettant les sens à l'épreuve ne manquent pas. L'auteur lui-même raconte ainsi comment sa difficile chevauchée sur la « grande route d'Artois et de Flandre »²⁷⁴ au moment des Cent-Jours finit presque par lui valoir des hallucinations : il se représente

voyant le chemin s'allonger toujours en ligne droite, sans un arbre et sans une maison, et couper la plaine jusqu'à l'horizon, comme une grande raie jaune sur une toile grise. Quelquefois la raie liquide se délayait dans la terre liquide qui l'entourait, et quand un jour un peu moins pâle faisait briller cette triste étendue de pays, je me voyais au milieu d'une mer bourbeuse, suivant un courant de vase et de plâtre.²⁷⁵

Malgré la répétition du verbe *voir*, ce sont des impressions illusoires qui confèrent des aspects picturaux ou maritimes au paysage. Le jeune homme parvient toutefois à s'en détacher et à fournir un effort d'observation : « En examinant avec attention cette raie jaune de la route, j'y remarquai, à un quart de lieue environ, un petit point noir qui marchait. Cela me fit plaisir, c'était quelqu'un. »²⁷⁶ C'est cette fois le mouvement des deux personnages qui justifie la modification des désignations, à la manière de ce qu'on a déjà pu lire dans *L'Alméh*. Le jeûne conduit ensuite à une nouvelle oscillation des perceptions :

J'avais faim, j'espérai que c'était la voiture d'une cantinière, et considérant mon pauvre cheval comme une chaloupe, je lui fis faire force de rames pour arriver à cette île fortunée, dans cette mer où il enfonçait jusqu'au ventre quelquefois.

À une centaine de pas, je vins à distinguer clairement une petite charrette de bois blanc, couverte de trois cercles et d'une toile cirée noire.²⁷⁷

On peut supposer qu'une certaine faiblesse physique altère la lucidité du soldat et lui fait projeter, sur la triste route qu'il suit, l'image de ce qu'il aimerait y trouver, avant qu'il ne retrouve toutes ses facultés à l'approche du convoi singulier – il faut également le souligner – de l'ancien capitaine du Marat. De façon symptomatique, celui-ci avoue une confusion similaire, alors que son interlocuteur était encore loin : « je vous prenais pour un de ces lapins qui courent après nous. »²⁷⁸ Même si ces mouvements d'illusion et de correction s'expliquent assez naturellement, ils créent un sentiment de confusion particulièrement significatif dans cette œuvre qui interroge la possibilité d'un apprentissage²⁷⁹.

C'est sans doute pourquoi de semblables variations se retrouvent dans le premier récit enchâssé. La lettre de cachet qui lui donne son titre est décrite de multiples façons avant de livrer son secret. En premier lieu, la lumière dont la baignent certains moments de la journée s'avère d'une influence décisive. Le vieux soldat rapporte :

Ce qui me frappa beaucoup, c'est que le soleil, qui glissait par la claire-voie, éclairait le verre

²⁷³ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 1, p. 686. Voir chapitre 6, p. 432-433.

²⁷⁴ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre IV, p. 696.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 698.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 699.

²⁷⁹ Voir notre chapitre 5.

de la pendule et faisait paraître le grand cachet rouge et les autres petits, comme les traits d'un visage au milieu du feu.²⁸⁰

L'état d'esprit des individus qui la contemplent est également crucial, comme l'illustre le dialogue qui suit, juxtaposant trois interprétations différentes :

« Ne dirait-on pas que les yeux lui sortent de la tête ? leur dis-je pour les amuser.

– Oh ! mon ami, dit la jeune femme, cela ressemble à des taches de sang.

– Bah ! bah ! » dit son mari en la prenant sous le bras, « vous vous trompez, Laure ; cela ressemble au billet de *faire part* d'un mariage.

[...] Je restai seul avec cette grande lettre, et je me souviens qu'en fumant ma pipe je la regardais toujours, comme si ses yeux rouges avaient attaché les miens, en les humant comme font des yeux de serpent. Sa grande figure pâle, son troisième cachet, plus grand que les yeux, tout ouvert, tout béant comme une gueule de loup... cela me mit de mauvaise humeur ; je pris mon habit et je l'accrochai à la pendule, pour ne plus voir ni l'heure ni la chienne de lettre.²⁸¹

Si les impressions dysphoriques l'emportent, la multiplication des images animales interdit toutefois de les croire réalistes. La description toute différente qui est faite de la lettre après que le capitaine a écouté des espoirs du couple de prisonniers confirme également que l'objet dépend étroitement des fantasmes qu'engendrent les espoirs ou les craintes des protagonistes : « Elle avait une autre figure ; il me sembla qu'elle riait, et ses cachets paraissaient couleur de rose. Je ne doutai plus de sa bonté, et je lui fis un petit signe d'amitié. »²⁸²

Dans *La Veillée de Vincennes*, c'est la brusquerie de l'explosion finale qui entraîne une incompréhension suivie d'une correction progressive. Réveillé par l'accident, le narrateur n'en identifia d'abord pas la nature :

Tout à coup mes deux fenêtres s'ouvrirent à la fois, et toutes leurs vitres cassées tombèrent dans ma chambre avec un petit bruit argentin fort joli à entendre. J'ouvris les yeux, et je vis une fumée blanche qui entra doucement chez moi et venait jusqu'à mon lit en formant mille couronnes.²⁸³

Les termes mélioratifs employés ici laissent à penser que le dormeur est encore en partie dans ses rêves, dont il projette le caractère enchanteur sur la réalité qui l'en tire. Le passage peut aussi révéler le caractère charmant d'une déflagration, pour peu qu'on en ignore les conséquences désastreuses. Il tend alors à bousculer nos habitudes de pensée. Les images qui se succèdent quand le narrateur rapporte ce qu'il vit une fois levé témoignent quant à elles d'une compréhension graduelle de la situation :

je commençais à croire qu'un essai d'armes fait dans les fossés avait été cause de cette commotion, lorsqu'une explosion plus violente se fit entendre. Je vis naître en même temps un soleil qui n'était pas celui du ciel, et qui se levait sur la dernière tour du côté du bois. Ses rayons étaient rouges, et, à l'extrémité de chacun d'eux, il y avait un obus qui éclatait ; devant eux un brouillard de poudre. Cette fois le donjon, les casernes, les tours, les remparts, les villages et les bois tremblèrent et parurent glisser de gauche à droite, et revenir comme un tiroir ouvert et refermé sur-le-champ. Je compris en ce moment les tremblements de terre. Un cliquetis pareil à celui que feraient toutes les porcelaines de Sèvres jetées par la fenêtre, me fit parfaitement comprendre que de tous les vitraux de la chapelle, de toutes les glaces du

²⁸⁰ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre V, p. 705.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*, p. 709.

²⁸³ *Ibid.*, II, chapitre XII, p. 755.

château, de toutes les vitres des casernes et du bourg, il ne restait pas un morceau de verre attaché au mastic.²⁸⁴

Si l'explosion est maintenant identifiée comme telle et que ses effets sont évalués, plusieurs expressions, sans rapport apparent avec elles, disent la nécessité de rapprocher cet événement extraordinaire de faits plus familiers. La réaction des autres soldats confirme ce nécessaire cheminement de l'entendement : « Dans leur première surprise, ils avaient cru le château attaqué »²⁸⁵. Quoique proche de la réalité, cette première interprétation, là encore, est erronée. Le narrateur théorise ce décalage entre point de vue immédiat et rétrospectif au début du chapitre suivant, en affirmant au présent gnomique : « Quand les périls sont passés, on les mesure et on les trouve grands. »²⁸⁶

2. DISTANCE DE LA RÉTROSPECTION

Un écart plus long permet naturellement une évolution plus marquée des points de vue, notamment parce que s'acquiert au fil du temps une certaine sagesse, dont l'autobiographie et le roman-mémoires rendent généralement compte. La formule de ces deux genres qui portent un regard rétrospectif sur le passé est également celle de *Servitude et grandeur militaires*, que redoublent les récits enchâssés : l'auteur devenu écrivain revient sur son passé militaire ; les vieux soldats qu'il a rencontrés ont évoqué pour lui l'époque de leur jeunesse. Dans tous les cas, les narrateurs se distinguent des personnages qu'ils étaient, à quelques nuances près, toutefois, selon la maturité acquise par chaque individu. L'auteur a vu évoluer ses idées sur les devoirs et la gloire militaires, tout comme Renaud, qui lui ressemble tant. En revanche, le vieil adjudant qui ne cesse de s'en remettre à une Providence bienveillante²⁸⁷ peut sembler avoir gardé la naïveté du jeune Mathurin. À cela s'ajoute la tentative des conteurs de faire revivre le passé, peu compatible avec sa mise à distance. Il découle de cette double tendance une variété de nuances – de l'écart marqué avec le passé jusqu'à sa persistance sensible – qui compliquent la vérité proclamée de l'écriture autobiographique.

a) ÉCART EXPLICITÉ

Vigny n'occulte pas la distance qui sépare le présent de la narration de l'époque plus ancienne des événements racontés. Dans *La Veillée de Vincennes*, il opère même un saut dans le temps aussi frappant qu'émouvant, à propos de son ami Ernest d'Hanache : « Il ne devait perdre la vie que dans la dernière Vendée, où il vient de mourir noblement. Tous ceux que je

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 756.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 757.

²⁸⁶ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 759.

²⁸⁷ Voir notre chapitre 2, p. 100 *sqq.*

nomme dans ces souvenirs encore récents sont déjà morts. »²⁸⁸ Cette conscience du destin funèbre des protagonistes rend la lecture de l'œuvre plus grave, si ce n'est amère. Plus généralement, le passage du temps entraîne une évolution des jugements. C'est cette fois l'adjudant qui l'explique quand il rapporte que le curé de Montreuil lui montra la porte grande ouverte, après avoir constaté son entêtement à devenir soldat : « J'en aurais fait autant à sa place, assurément. Mais je le pense à présent, et ce jour-là je ne le pensais pas. »²⁸⁹

Forts de ce surplomb rétrospectif, les narrateurs de *Servitude et grandeur militaires* soulignent souvent leurs erreurs passées, les analysent ou les corrigent. Dès les premières pages, Vigny signale ainsi : « Ce ne fut que très tard que je m'aperçus que mes services n'étaient qu'une longue méprise »²⁹⁰. Il propose en outre une sorte de généalogie de son ancien attrait pour la carrière militaire. Revenant sur son éducation dans les lycées de l'Empire, il rapporte : « Il me prit alors plus que jamais un amour vraiment désordonné de la gloire des armes »²⁹¹. L'adjectif *désordonné* marque bien le regard réprobateur que l'auteur porte maintenant sur ses sentiments d'autrefois. La connotation dépréciative de plusieurs autres termes n'est guère moins claire. Ainsi, quand l'écrivain confie : « nous nous jetâmes dans l'armée, selon le cours accoutumé de notre torrent »²⁹², la métaphore employée condamne avec vigueur un engagement irraisonné. D'autres images soulignent la métamorphose infligée à la réalité par l'exaltation générale : « Nos précepteurs ressemblaient à des hérauts d'armes, nos salles d'études à des casernes, nos récréations à des manœuvres, et nos examens à des revues. »²⁹³ Le choix de métaphores *in praesentia* permet de rappeler la nature initiale des comparants, toujours séparés des comparés par la préposition *à*, comme pour ne pas reproduire les confusions de l'époque, également mises à distance, dans ces mêmes pages, par une série de verbes modalisateurs²⁹⁴.

Parmi les narrateurs secondaires, Renaud est celui qui, ayant acquis le plus de sagesse, développe aussi le plus d'analyses sur ses erreurs passées. Il commence le récit de sa vie par un constat sans appel : « Bonaparte m'avait grisé dès l'enfance comme les autres, et sa gloire me montait à la tête si violemment, que je n'avais plus de place dans le cerveau pour une autre idée. »²⁹⁵ Le caractère implacable de la dénonciation souligne symétriquement le chemin parcouru jusqu'à une lucidité critique. D'autres passages révèlent quelques rouages de l'illusion. Évoquant toujours Bonaparte, après l'entrevue avec le pape, Renaud confie :

à mesure que je m'éloignai de lui je commençai à le contempler dans ses œuvres, et il reprit encore sur moi, par cette vue, une partie du magique ascendant par lequel il avait fasciné le monde.²⁹⁶

L'alliance paradoxale de l'éloignement et de la contemplation suffirait à avertir d'une dérive, que dénonce également le passage du *je*, en position de sujet, au *moi*, avec la fonction d'objet.

²⁸⁸ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre XII, p. 757.

²⁸⁹ *Ibid.*, chapitre VII, p. 742.

²⁹⁰ *Ibid.*, I, chapitre I, p. 688.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ « La guerre nous **semblait** [...] l'état naturel de notre pays [...]. Il nous **parut** que nous ne risquions rien en faisant semblant de nous reposer [...]. » *Ibid.*, p. 688-689 ; nous soulignons.

²⁹⁵ *Ibid.*, III, chapitre III, p. 769.

²⁹⁶ *Ibid.*, chapitre VI, p. 789.

Signes de la clairvoyance retrouvée du personnage, d'autres éléments formels propres à traduire un sentiment d'enthousiasme contribuent à dénoncer une ardeur inconsidérée en en faisant sentir les élans au lecteur, après la transcription de la lettre d'avertissement du père de Renaud :

Mais je n'avais pas d'yeux pour voir, pas d'oreilles pour entendre autre chose que les actions de l'Empereur, la voix de l'Empereur, les gestes de l'Empereur, les pas de l'Empereur. Son approche m'enivrait, sa présence me magnétisait. La gloire d'être attaché à cet homme me semblait la plus grande chose qui fût au monde, et jamais un amant n'a senti l'ascendant de sa maîtresse avec des émotions plus vives et plus écrasantes que celles que sa vue me donnait chaque jour. – L'admiration d'un chef militaire devient une passion, un fanatisme, une frénésie, qui font de nous des esclaves, des furieux, des aveugles.²⁹⁷

La fièvre des rythmes répétitifs entre ici en résonance avec le martèlement de la tournure biblique chère à Vigny²⁹⁸ ; l'image amoureuse dénonce l'inconvenance des sentiments du jeune homme ; les hyperboles, leur excès. L'évocation de la passion conduit ainsi à une leçon, que manifeste l'emploi du présent gnomique et du pronom personnel *nous*.

b) DISSONANCES

Au début de la première nouvelle, l'auteur privilégie plutôt une auto-critique et une pédagogie par l'humour, en laissant percevoir diverses failles dans son premier bonheur d'être soldat. Une dissonance s'entend dès le fragment suivant : « je chantais *Joconde* à pleine voix. J'étais si jeune ! »²⁹⁹ Outre que l'intrigue de l'opéra-comique d'Étienne et Isouard (1814) est celle d'une laborieuse désillusion³⁰⁰, la mention de la jeunesse du personnage sonne comme une explication, soulignant le caractère irréfléchi de cette joie bruyante. D'autres notations, en apparence anodines, invitent discrètement à moquer l'attitude du jeune soldat : « Il pleuvait toujours, et je chantais toujours »³⁰¹, cette allégresse à toute épreuve peut sembler aveugle ; « Mon cheval baissait la tête ; je fis comme lui », le parallèle est peu flatteur. La faiblesse des considérations qui suivent ne tarde pas non plus à se deviner :

Voyant de près comment des fatigues inaccoutumées étaient gaîment portées par des têtes si blondes ou si blanches, [...] et prenant ma part de cette satisfaction miraculeuse que donne à tout homme la conviction qu'il ne se peut soustraire à nulle des dettes de l'honneur, je compris que c'était une chose plus facile et plus commune qu'on ne pense, que l'*abnégation*.³⁰²

L'assurance de la réflexion suscite plutôt la suspicion que l'adhésion : le personnage se croit fort d'une très mince expérience et en tire des conclusions qui se veulent universelles malgré leur excès patent, que manifeste bien l'emploi de l'adjectif *miraculeuse*.

De même, le chapitre VIII de *La Veillée de Vincennes* attire la méfiance sur la naïveté de

²⁹⁷ *Ibid.*, chapitre IV, p. 775.

²⁹⁸ Voir notre chapitre 3, p. 193, note 218.

²⁹⁹ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre IV, p. 696.

³⁰⁰ Voir note 2 d'A. Bouvet, p. 1563.

³⁰¹ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre IV, p. 697.

³⁰² *Ibid.*

Mathurin, en bonne partie reproduite dans le récit de son enrôlement dans l'armée. D'emblée, l'apparence des recruteurs est trop belle, à l'image de leurs promesses :

je trouvai trois braves dont les chapeaux étaient galonnés d'or, l'uniforme blanc, les revers roses, les moustaches cirées de noir, les cheveux tout poudrés à frimas, et qui parlaient aussi vite que des vendeurs d'orviétan. Ces trois braves étaient d'honnêtes racoleurs.³⁰³

Si l'expression « vendeurs d'orviétan » condamne des charlatans, celle d'« honnêtes racoleurs » est un peu plus complexe : employé dans son sens premier, synonyme d'*intègre*, l'adjectif valorise le substantif qu'il précise, souvent employé en mauvaise part, mais s'il ne constitue plus qu'un terme évaluatif marquant une moyenne satisfaisante, il indique plutôt l'efficacité des trois hommes, sans garantie de leur probité. Quoiqu'il en soit, la possibilité de ce double sens invite à la défiance, d'autant qu'elle n'est pas isolée. En effet, on lit encore, après la description rapide d'un véritable festin :

ils me jurèrent sur leur honneur que, dans le Royal-Auvergne, je n'en aurais jamais d'autres.

Je vis bien depuis qu'ils avaient dit vrai.³⁰⁴

Si la promesse s'entend d'abord comme celle de ne jamais faire de moins bons repas, le commentaire semble toutefois signifier que Mathurin ne mangea plus jamais aussi bien ; le changement de paragraphe incite à opérer ce retournement d'interprétation malgré l'apparence d'une confirmation. Cette demi-teinte que conserve le texte témoigne de la subtilité dont est capable Vigny mais étonne davantage de la part de l'adjudant, qui est resté un esprit assez simple ; on peut alors y déceler une distance insuffisante du narrateur, même d'âge mûr, face à la mystification dont il fut victime.

c) IRONIE

D'autres passages peuvent relever à la fois de l'ingénuité du jeune soldat et de l'ironie de l'auteur ou du narrateur, par exemple quand ce dernier explique en quoi consistèrent ses premières occupations militaires :

j'étais consigné à la caserne même où nous voici, pour avoir fait trois fautes dans le maniement d'armes, on me plaça dans la position des feux du premier rang, un genou sur le pavé, ayant en face de moi un soleil éblouissant et superbe que j'étais forcé de coucher en joue, dans une immobilité parfaite, jusqu'à ce que la fatigue me fit ployer les bras à la saignée ; et j'étais encouragé à soutenir mon arme par la présence d'un honnête caporal [...] je m'appliquais à atteindre le plus haut degré de pétrification possible dans cette attitude³⁰⁵.

Le grand nombre de termes mélioratifs utilisés pour rendre compte de cette absurde brimade revêt tout de même des allures de sarcasmes certaines, rappelant la dérision voltairienne de l'optimisme et, plus précisément, les pages consacrées à l'armée dans *Candide*³⁰⁶.

L'ironie de Renaud semble toutefois plus assurée, comme dans ce passage où il raconte à

³⁰³ *Ibid.*, II, chapitre VIII, p. 742.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 743.

³⁰⁶ Voltaire, *Candide*, *op.cit.*, chapitres II et III.

son tour comment il se laissa séduire par le discours de compatriotes sans scrupule, l'invitant à s'évader grâce à l'entremise de contrebandiers, quoiqu'étant prisonnier sur parole :

L'invention me parut admirable, et mes bons compagnons m'ayant fait boire force rasades pour calmer les murmures de ma conscience, terminèrent leurs discours par un argument victorieux, jurant sur leur tête qu'on pourrait avoir, à la rigueur, quelques égards pour un honnête homme qui vous avait bien traité, mais que tout les confirmait dans la certitude qu'un Anglais n'était pas un homme.³⁰⁷

Le modalisateur *paraître* et la mention de l'ivresse rendent douteux les termes mélioratifs qui les accompagnent ; la reproduction du raisonnement des Français en dévoile le caractère grotesque. Le narrateur amène ainsi à sourire de ses faiblesses passées comme de la grossièreté de ses interlocuteurs de l'époque, invitant le lecteur à partager le recul critique qui est maintenant le sien.

D'autres fois, son ironie constitue davantage un piège offrant au lecteur l'expérience instructive de l'erreur. C'est le cas quand il transcrit l'émerveillement naïf avec lequel il considéra d'abord la frégate qui coula son embarcation et le fit prisonnier :

Elle courait des bordées avec une majestueuse lenteur ; elle allait, elle venait, elle virait, elle se penchait, elle se relevait, elle se mirait, elle glissait, elle s'arrêtait, elle jouait au soleil comme un cygne qui se baigne. [...] la paisible frégate continuait à prendre son bain de mer et à décrire mille contours agréables autour de nous, faisant le manège, changeant de main comme un cheval bien dressé, et dessinant des *s* et des *z* sur l'eau de la façon la plus aimable. [...] après nous avoir bien laissés courir devant elle comme des souris devant un chat, l'aimable et belle frégate arriva sur nous à toutes voiles sans daigner faire feu, nous heurta de sa proue comme un cheval du poitrail, nous brisa, nous écrasa, nous coula, et passa joyeusement par dessus nous³⁰⁸ ...

Les images et le lexique mélioratifs, les effets de rythme et d'intensification, la personnification du navire et l'esthétisation générale du tableau se révèlent autant de signes réversibles, reproduisant le mirage d'une agréable scène de ballet avant d'explicitement le cruel scénario d'une destruction joyeuse.

d) PERSISTANCE DES ILLUSIONS PASSÉES

Les narrateurs de *Servitude et grandeur militaires* conservent parfois une certaine proximité avec leur point de vue d'antan parce qu'ils ne l'ont pas entièrement renié. Il faut dire que naïveté passée et sagesse présente ne s'opposent pas toujours de façon tranchée. Le vieil adjudant rencontré à Vincennes dit ainsi de Marie Antoinette :

Elle était si belle, que je me souviens de la tentation incroyable que j'eus de me mettre à genoux ; vous en rirez et j'en ai ri souvent depuis en moi-même ; mais, si vous l'aviez vue, vous auriez compris ce que je dis.³⁰⁹

La distance critique n'empêche pas l'émotion d'alors de continuer à se justifier, voire à se faire sentir. On le soupçonne quand Renaud rapporte son arrivée à Malte sur le navire de son

³⁰⁷ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VI, p. 801.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 790.

³⁰⁹ *Ibid.*, II, chapitre VII, p. 740.

père : « et un matin, c'était..., oui, c'était le 24 prairial, je vis, au lever du jour, arriver devant moi un tableau qui m'éblouit pour vingt ans. »³¹⁰ Les points de suspension peuvent signaler une mémoire hésitante mais également un émoi toujours vivace. D'autres narrateurs explicitent ce genre de persistance. Vigny écrit ainsi : « jamais je n'ai revu l'uniforme d'un de mes régiments sans un battement de cœur »³¹¹. Le capitaine du Marat est plus encore fortement et douloureusement marqué par l'exécution à laquelle il dut procéder, de sorte qu'il s'interrompt un instant avant d'en livrer le récit :

[...] ce moment a duré pour moi jusqu'au jour où nous sommes, et je le traînerai toute ma vie comme un boulet.

Ici le vieux commandant fut forcé de s'arrêter. Je me gardai de parler, de peur de détourner ses idées ; il reprit en se frappant la poitrine

– Ce moment-là, je vous le dis, je ne peux pas encore le comprendre.³¹²

Contrairement à ce que montre souvent le genre autobiographique, la rétrospection ne permet pas même, ici, une meilleure compréhension du passé. Elle autorise seulement une interruption qui signale une vive souffrance, tout en la plaçant à distance, par un retour furtif à la situation d'énonciation première qui casse la continuité du récit enchâssé, selon un équilibre caractéristique de Vigny³¹³. Pourtant, après avoir achevé son histoire, le capitaine s'exclame, comme s'il n'avait pu en briser le cours : « Quel diable m'a poussé à raconter ça ! Quand je raconte cela, je ne peux plus m'arrêter, c'est fini. C'est une histoire qui me grise comme le vin de Jurançon. »³¹⁴ Il apparaît alors que la narration fausse l'éventuelle distance creusée avec le passé, en ravivant les souvenirs anciens. L'idée est explicite après les confidences de l'adjudant dans la deuxième nouvelle : « nous le laissâmes heureux des émotions de sa vie, qu'il avait renouvelées dans son âme honnête et bonne. »³¹⁵

Le principe vaut aussi pour le roman de Vigny, qui s'en trouve compliqué. Dans le premier chapitre, après avoir évoqué ses anciens rêves de gloire militaire, l'auteur confie en effet :

Bien souvent j'ai souri de pitié sur moi-même en voyant avec quelle force une idée s'empare de nous, comme elle nous fait sa dupe, et combien il faut de temps pour l'user. La satiété même ne parvint qu'à me faire désobéir à celle-ci, non à la détruire en moi, et ce livre aussi me prouve que je prends plaisir encore à la caresser et que je ne serais pas éloigné d'une rechute. Tant les impressions d'enfance sont profondes, et tant s'était bien gravée sur nos cœurs la marque brûlante de l'aigle romaine !³¹⁶

En montrant tout à la fois sa lucidité et ses faiblesses, l'écrivain ne relativise pas seulement la sagesse qu'il a acquise, il se montre capable de prendre ses distances avec la démarche autobiographique elle-même, interdisant de lui croire une posture tellement supérieure qu'elle mériterait un crédit aveugle. Le capitaine du Marat suggère du reste que le manque de recul du narrateur n'empêche pas les dispositions critiques de son destinataire. Évoquant l'éphémère joie insouciante qu'il connut avec les passagers de son brick, il commente :

³¹⁰ *Ibid.*, III, chapitre III, p. 770.

³¹¹ *Ibid.*, II, chapitre I, p. 725.

³¹² *Ibid.*, I, chapitre V, p. 713.

³¹³ Voir notre chapitre 7.

³¹⁴ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre V, p. 715.

³¹⁵ *Ibid.*, II, chap XI, p. 755.

³¹⁶ *Ibid.*, I, chapitre I, p. 688.

« Vous auriez ri de nous voir comme trois imbéciles, ne sachant pas ce que nous avons. »³¹⁷ Apparemment, le soldat tente d'instaurer une complicité avec son interlocuteur, en lui prêtant une réaction d'empathie. Mais le verbe *rire* pourrait aussi inspirer une réaction moqueuse face à une allégresse s'avouant irraisonnée. Même sans risquer cette interprétation, le fait de se voir prêter les sentiments d'autrui peut créer une certaine méfiance face aux pièges du récit. Le risque de cette stratégie est encore plus sensible quand le conteur déclare : « Je faisais comme vous, je ne questionnais pas »³¹⁸. En soulignant le mutisme de son confident, qui est nécessairement celui du lecteur, le narrateur ne pousse guère ce dernier à reproduire la même inertie, mais plutôt à interroger la pertinence d'un point de vue singulier.

*

Si elle n'appartient pas au nombre des grands sujets de réflexion développés par l'œuvre de Vigny, la question des points de vue – naturellement posée de façon implicite, à travers les choix narratifs de l'auteur – n'en est donc pas moins une source centrale de profondes remises en cause. La multiplicité même des œillères entravant la vue des individus présente une forme de radicalité. La mise en évidence de leurs causes est en revanche plus ambivalente : expliquer un phénomène suppose qu'il reste maîtrisable, quoiqu'il semble chez Vigny que tout puisse être source d'illusion et, parallèlement, que rien ne permette parfois de l'empêcher, pas même les plus grands efforts de lucidité ou de raisonnement. La représentation de l'erreur amène par ailleurs à la réévaluer : elle n'apparaît pas toujours comme une faiblesse mais aussi comme un bienfait. Les frontières même du vrai et du faux sont troublées par les fictions de Vigny, en particulier celles comme *L'Alméh* et *Daphné* qui, prenant pour cadre un pays étranger, développent plutôt un sentiment de relativisme, sans toutefois en faire un dogme dangereux.

La riche écriture de Vigny est donc le fidèle reflet de son esprit critique. Dans tous les genres qu'il pratique, une grande variété de dispositifs signifie – de façon plus ou moins radicale – les limites d'un point de vue singulier ainsi que la relativité des regards selon les individus, les lieux et les époques. La démarche de l'écrivain est rarement corrective. Le choix de l'omniscience reste exceptionnel et son expression, dans *Cinq-Mars*, discontinue. La confrontation de différentes perceptions du réel ne vise pas toujours à dénoncer une erreur et même dans ce cas – telle est la réversibilité de l'écriture vignyenne – elle fait également sentir la multitude de perspectives éligibles pour représenter la réalité. La contestation des points de vue conduit donc essentiellement à un apprentissage du doute. Elle remet en cause des représentations figées, suggère que la vérité reste toujours – au moins en partie – inaccessible, questionne la notion même de réalité. C'est pourquoi il peut en ressortir un vrai trouble, en particulier dans un récit comme *Daphné*, qui radicalise le choix d'un narrateur particulier ou le phénomène du doublement des récits pour confronter le lecteur à l'étrangeté et à l'incertitude.

³¹⁷ *Ibid.*, chapitre V, p. 703.

³¹⁸ *Ibid.*

Cette œuvre exceptionnelle n'est toutefois pas la seule à nous impliquer dans le décryptage des points de vue. La mise en scène d'erreurs que le lecteur identifie d'emblée comme telles suffit à lui conférer une posture privilégiée, complice du rire que provoque souvent l'expression de l'illusion. Quand le lecteur manque en revanche d'informations, non seulement sa curiosité s'en trouve piquée mais il doit également combler les blancs qui parsèment certains textes. D'autres fois, il doit se méfier d'optiques douteuses, sentir les limites de ce qui lui est présenté, ou au contraire remettre en cause ses habitudes de pensée.

La fragilité des points de vue qu'il lui est ainsi donné d'éprouver l'amène plus largement à se défier des évidences de l'écriture, au-delà de la lucidité qu'encouragent certaines mises en scène de l'illusion, susceptibles d'une interprétation réflexive. Les présupposés du genre autobiographique, en particulier, se trouvent mis en cause dans *Servitude et grandeur militaires* : le passage du temps n'étant pas toujours synonyme d'une plus grande clairvoyance, la vérité de l'entreprise rétrospective n'est pas assurée. Les garants habituels de la confiance pouvant être accordée à une œuvre sont également mis à mal : les perceptions des personnages se contredisent fréquemment ; les narrateurs ne sont pas entièrement fiables, y compris ceux qui surplombent les récits : ils n'échappent pas à l'incomplétude et à la contestation. La multitude des configurations parfois adoptées au sein d'un même ouvrage interdit du reste toute impression d'évidence. Ce qui finit par frapper, au contraire, c'est que l'emploi d'une formulation, d'une voix ou d'un dispositif narratif ne constitue qu'un choix – forcément contestable – parmi d'autres.

Au-delà des apparences et des points de vue trompeurs, Vigny amène donc à douter de toute représentation. Il le dit à l'ancien capitaine du Marat lui demandant s'il n'a jamais vu de vaisseau : « Je n'en ai vu [...] qu'au Panorama de Paris, et je ne me fie pas beaucoup à la science maritime que j'en ai tirée. »³¹⁹ Le choix des mots indique bien qu'une image, si éloquente qu'elle soit, ne saurait permettre un savoir exact. C'est pourquoi Vigny, même quand il se fait historien, ne s'érige pas en maître. Il souligne plutôt la difficulté de produire une œuvre de vérité, tant à cause de l'appréhension incertaine de faits pourtant avérés que des limites de la littérature et du langage même.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 714.

CHAPITRE 11.

ÉCRITURE INCERTAINE DE L'HISTOIRE

Le XIX^e siècle, en particulier à ses débuts, vit dans l'angoisse d'« un présent opaque [...] coupé du passé, et se ruant vers un avenir indécis, inconnu ou obscur »¹. D'où, selon Claude Millet, chez maints écrivains de l'époque,

le désir obsédant de recoudre le présent dans le tissu d'un temps continu, en intégrant dans l'écriture une voix originelle, celle de la poésie populaire [...], celle aussi des traditions mythico-religieuses².

Ce besoin de renouer avec le passé pour mieux comprendre – voire maîtriser – le fil du temps se traduit également par une révolution majeure de l'histoire en tant que discipline.

Guy Palmade explique certes que le « XVII^e et le XVIII^e siècle préparent et annoncent [...] la mutation décisive du métier d'historien en assurant ses bases par le développement de l'érudition. »³ Sophie-Anne Leterrier rappelle ainsi le travail d'édition et de critique des sources de la congrégation de Saint Maur sous l'Ancien Régime, l'organisation de grandes

¹ C. Millet, *Le Romantisme*, *op.cit.*, p. 80.

² *Ibid.*

³ Guy Palmade, article « Histoire de l'histoire » de l'*Encyclopædia Universalis*, *op.cit.*

collections de sources par l'académie des inscriptions avant la Révolution⁴. Cette exploration conduit pour Guy Palmade à « un sens de la relativité qui tranche sur l'universalisme classique »⁵. Jean Molino écrit de même : « L'interprétation des documents nous oblige à prendre nos distances par rapport à nous, à nous dépayser, à faire un effort d'acculturation »⁶. On peut gager que ce déplacement de perspective favorise, contre l'évidence que pouvait constituer l'histoire chez les classiques, le scepticisme d'un Voltaire, qui définit son écriture, dans l'*Encyclopédie*, comme « le récit des faits donnés pour vrais ; au contraire de la fable, qui est le récit des faits donnés pour faux. »⁷ À sa suite, dans des *Leçons d'histoire de l'an III*, Volney préconise « le doute examinateur » ; il souhaite « ébranler le respect pour l'Histoire, passé en dogme »⁸.

Cette conscience critique des lacunes de l'histoire perdue au XIX^e siècle, en même temps que se développe l'usage des archives, d'autant plus considérablement qu'est accordée une place croissante aux traditions des peuples. S'engage alors une révolution dans la discipline historique que Claudie Bernard résume ainsi : « De la Restauration aux années 1880, l'histoire s'émancipe de la littérature pour acquérir le titre de science. »⁹ En effet, une loi du 7 messidor de l'an II (27 juin 1794) crée les Archives Nationales. Brigitte Louichon rappelle que Napoléon, afin de faire apparaître et de justifier une évolution aboutissant au régime impérial, cherche à développer l'enseignement de l'histoire ; il recommande à la discipline de se fonder sur des témoignages et des documents¹⁰. Guizot joue aussi un rôle décisif en engageant la publication des *Documents relatifs à l'Histoire de France* à partir de 1835. Le siècle voit également la création de l'école des Chartes, soucieuse de défendre une érudition rigoureuse¹¹. On aboutit ainsi, selon Sophie-Anne Leterrier, à une « reconnaissance universelle de la nécessité d'une histoire savante, puisée aux sources »¹². Cela n'empêche pas, essentiellement dans les premières décennies du siècle, divers courants d'historiens de pointer les insuffisances de l'exacitude. Certains, comme Guizot, insistent sur la nécessaire interprétation des lois déterminant le sens de l'histoire. Cela devient la tâche d'une école que d'aucuns appellent philosophique¹³, mais ce sera aussi l'ambition de bien des dramaturges ou romanciers, en particulier des auteurs de romans historico-didactiques, offrant, comme l'analyse Albert W. Halsall, « une interprétation persuasive des éléments historiques traités »¹⁴. Sous l'influence de la vogue du roman historique à la manière de Walter Scott,

⁴ Sophie-Anne Leterrier, *Le XIX^e siècle historien. Anthologie raisonnée*, Paris, Belin, « Histoire sup », 1997, p. 15, 44.

⁵ G. Palmade, « Histoire de l'histoire », *op.cit.*

⁶ J. Molino, « Histoire, roman, formes intermédiaires », *L'histoire comme genre littéraire, Mesure n° 1*, Paris, Corti, 1989, p. 61.

⁷ Voltaire, article « Histoire », *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert [XVIII^e s], édition électronique de l'université de Chicago,

http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.57:336./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/

⁸ Volney, *Leçons d'histoire de l'an III* [1795], *Œuvres*, t. VII, Paris, Parmentier, 1825, avertissement, p. III.

⁹ C. Bernard, *Le Passé recomposé, op.cit.*, p. 28.

¹⁰ B. Louichon, « Le Roman historique au sortir de la Révolution », in A. Déruelle et A. Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique, op.cit.*, p. 167.

¹¹ Voir S.-A. Leterrier, *Le XIX^e siècle historien, op.cit.*, p. 44-46.

¹² *Ibid.*, p. 43.

¹³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴ A. W. Halsall, « Le roman historico-didactique », *op.cit.*, p. 81.

plusieurs historiens – auxquels on accole l'étiquette d'école narrative et pittoresque¹⁵ – défendent en outre le rôle du style et de l'imagination. Barante revendique ainsi, en tête de son *Histoire des ducs de Bourgogne* : « J'ai tenté de restituer, à l'histoire elle-même, l'attrait que le roman historique lui a emprunté »¹⁶.

La première moitié du XIX^e siècle constitue ainsi une période charnière du plus grand intérêt : ce sont des années de transition entre belles-lettres et science pour l'histoire, que la littérature inspire et imite tout à la fois, ce qui perpétue un temps la proximité des deux domaines. Il est révélateur de cette porosité que ce soit un historien, Augustin Thierry, qui formule en 1834 l'ambition de maints écrivains : « être dramatique à l'aide de matériaux fournis par une érudition sincère et scrupuleuse. »¹⁷ La similitude est la plus grande avec le roman, lieu privilégié des récits longs et détaillés, à la manière des relations des historiens, tandis que la poésie narrative synthétise et stylise à l'évidence le réel, et que le théâtre historique, malgré un essor remarquable et des prétentions à « rivaliser avec les livres d'histoire »¹⁸, ne laisse peut-être pas de faire sentir l'artifice de la résurrection du passé qu'il propose.

La concurrence entre histoire et littérature tend néanmoins à disparaître au fur et à mesure que la première se tourne vers la science, jusqu'à risquer l'appauvrissement¹⁹. La seconde se concentre alors sur son domaine propre : l'esthétique, le dépaysement (chez Flaubert ou Gautier), les aventures (avec le roman de cape et d'épée), assez loin des ambitions de la première moitié du siècle. « L'usure du genre fut bientôt à la mesure de son immense succès » écrit Claudie Bernard²⁰. À cela s'ajoutent les désillusions politiques consécutives à 1848. Comme l'écrit Claude Burgelin, « L'optimisme progressiste et l'idéalisme populiste vacillent »²¹, décourageant de nombreuses ambitions romantiques.

Sans chercher à brosser un panorama démesuré de l'écriture de l'histoire, signalons tout de même, en dernier lieu, la rupture majeure des années 1970, qui ont

mis en question la conception de l'histoire-science qui s'était affirmée depuis un siècle [...]. Le « retour à l'auteur » s'est alors produit, la question de l'écriture de l'histoire a été placée au centre des débats.²²

Dès 1955, dans *Histoire et vérité*, Paul Ricœur affirme que « le langage historique est nécessairement équivoque » parce que « l'histoire a pour tâche de nommer », dans « le langage contemporain », « ce qui a changé, ce qui est aboli », requérant de ce fait une

¹⁵ Voir S.-A. Leterrier, *Le XIX^e siècle historien*, *op.cit.*, p. 38.

¹⁶ Prosper de Barante, *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1364-1477)*, t. I, Paris, Ladvocat, 1824, préface p. XI.

¹⁷ Augustin Thierry, *Dix ans d'études historiques* [1834], *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Furne, 1851, préface p. 13.

¹⁸ S. Ledda, in H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 102.

¹⁹ Voir I. Durand - Le Guern, *Le Roman historique*, *op.cit.*, p. 21 : dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, « l'histoire positiviste semble atteindre une aporie : se limitant à l'établissement des faits, elle tend à se cantonner à la traditionnelle histoire politique, à une chronologie sèche et purement événementielle ».

²⁰ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 53.

²¹ Claude Burgelin, article « Roman historique » de l'*Encyclopaedia Universalis*, *op.cit.* Voir aussi « De l'histoire innocente à l'histoire impure », entretien avec P. Barbéris, recueilli par Jacques Bersani et Claude Mettra, *Le Roman historique, La Nouvelle Revue Française*, n° 238, octobre 1972, p. 259-260.

²² S.-A. Leterrier, *Le XIX^e siècle historien*, *op.cit.*, p. 13.

démarche d'imagination et de traduction²³. En 1971, Paul Veyne souligne quant à lui que la « connaissance historique est taillée sur le patron de documents mutilés », médiation à la fois indispensable et trompeuse²⁴. En outre, l'histoire elle-même est avant tout un « récit d'événements » ; c'est pourquoi, « [c]omme le roman, [elle] trie, simplifie, organise »²⁵. Les deux domaines se rencontrent donc à nouveau, ce qu'illustre aussi le roman historique dit postmoderne, que semblent nourrir les remises en cause des théoriciens de l'histoire. Claude Burgelin résume :

[il] remet en question notre attitude face à l'histoire en tant que série d'événements objectivement décelables. Il le fait par la critique des sources, la prise en compte du paramètre de la contingence, etc.²⁶

Marta Cichocka explique de même que le nouveau roman historique offre une version nouvelle, démystificatrice, du passé, même le plus connu *a priori*. Les points de vue se multiplient pour confronter les interprétations des faits ; la démarche de l'écrivain est mise en scène pour être questionnée. Ainsi, la démarche de la littérature à sujet historique peut sembler plus critique et plus franche que celle l'histoire qui se prétend scientifique ;

les romans historiques contemporains nous enseignent [...] à débattre les versions officielles de l'Histoire et à questionner celles en particulier qui revendiquent le monopole de la vérité.²⁷

Ce renouveau n'est toutefois pas sans rappeler le questionnement que porte l'écriture de l'histoire au XIX^e siècle, faisant écrire à Claudie Bernard :

les romans les plus intéressants nous proposent en outre un problème d'Histoire – et, inséparablement, de lecture. Ils ébranlent nos certitudes [...] ; ils nous obligent à reconsidérer nos acquis historiographiques, et les procédures de leur acquisition ; et ils surprennent nos habitudes de décodage littéraire, et éventuellement les défient.²⁸

Vigny, en particulier, témoigne d'une perspective critique face à l'histoire. Celle-ci est centrale dans son œuvre, aussi bien romanesque que dramatique ou poétique : elle sert l'entreprise didactique en fournissant des sujets du plus grand intérêt, qui enracinent les réflexions philosophiques dans un substrat factuel, en même temps qu'ils interrogent le sens des destinées humaines. Mais l'écriture de l'histoire dénonce aussi les écueils qui la menacent : Vigny rend sensibles les mensonges de la grande histoire et le leurre que représente l'exacitude, mais aussi, plus largement, la difficulté de donner sens et vie aux événements passés, comme il tente pourtant lui-même de le faire. Ne soustrayant pas sa propre œuvre à l'examen critique qu'il inflige aux historiens, il manifeste ainsi une lucidité qu'il encourage son lecteur à partager.

²³ P. Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955, p. 30.

²⁴ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* [1971], Paris, Seuil, « Points. Histoire », 1979, p. 26.

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁶ C. Burgelin, « Roman historique », *op.cit.*

²⁷ Marta Cichocka, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 319.

²⁸ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 150.

I/ ILLUSIONS DE LA GRANDE HISTOIRE

Comme l'épopée, l'histoire classique met en avant des héros. Guy Palmade explique que dès Hérodote, au V^e siècle avant Jésus-Christ, elle sélectionne ses objets d'étude selon leur dignité²⁹. Dans son dictionnaire, Furetière définit encore l'histoire comme un « récit fait avec art : description, narration soutenue, continuée et véritable, des faits les plus mémorables, des actions les plus célèbres »³⁰. Une fois de plus³¹, la Révolution constitue un tournant majeur, « modifiant le regard sur un passé longtemps confisqué par les rois. »³² Alice Gérard ajoute :

La Révolution française ne pouvait se résumer dans aucun grand nom. Et Napoléon, avec tout son génie, avait été porté par les forces collectives que représentait la Révolution, avant d'être abattu par d'autres forces extérieures.³³

Elle souligne ensuite le rôle d'Augustin Thierry, se plaçant

à la tête d'un combat qui est d'abord un révisionnisme sémantique : la remise en question de « cette admiration commune pour ce qu'on appelle les héros », l'abandon de « ce mot pompeux de grande figure » qui est une « insulte » pour les peuples qui ont conduit les révolutions, et pour « les citoyens, fils de citoyens », qui constituent la masse des Français³⁴.

On pense aussi à Jules Michelet, chantre du peuple qui fit la Révolution. Dans un article donné à la *Revue Européenne* en 1824, Adolphe Thiers défend de son côté un changement esthétique : « le siècle actuel [...] veut la grandeur simple et vraie de l'homme réel, et non la grandeur arbitraire et supposée de l'homme imaginé par les arts »³⁵.

Ce contexte éclaire beaucoup l'œuvre historique de Hugo, au fur et à mesure – parallèlement – du gauchissement de sa pensée politique. Dans *Littérature et philosophie mêlées*, il dénonce le traitement des faits : « Historiens ! historiens ! faiseurs d'emphase ! mes amis, n'y croyez pas »³⁶. L'*incipit* de *Notre-Dame de Paris* dénonce quant à lui les choix des historiens, ne retenant que des événements officiels ou violents :

Ce n'est cependant pas un jour dont l'histoire ait gardé souvenir que le 6 janvier 1482. Ce n'était ni un assaut de picards ou de bourguignons, ni une châtiment menée en procession, ni une révolte d'écoliers dans la vigne de Laas, ni une entrée de *notredit très redouté seigneur monsieur le roi*, ni même une belle pendaison de larrons et de larronnes à la Justice de Paris.³⁷

Cette entrée en matière ironique fait en revanche attendre un sujet inhabituel, marginal.

²⁹ G. Palmade, « Histoire de l'histoire », *op.cit.*

³⁰ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel* (1690), article « Histoire », éd. Alain Rey, Paris, Le Robert, 1978, t. II.

³¹ Voir chapitre 6, p. 460 *sqq.*

³² S. Vanden Abeele-Marchal, *Cinq-Mars*, *op.cit.*, p. 8.

³³ Alice Gérard, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX^e siècle », in M. Milner (dir.), *Le Grand homme, Romantisme* n° 100, 1998, p. 33.

³⁴ *Ibid.*, p. 35. Citations d'Augustin Thierry, *Censeur européen*, 12 juillet 1819.

³⁵ Adolphe Thiers, « Direction des arts et particulièrement de la peinture en France », Paris, *Revue Européenne*, 1824, T. I, p. 36.

³⁶ V. Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, *op.cit.*, « Fragments de critique », « À propos d'un livre politique écrit par une femme » (1819), p. 77.

³⁷ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op.cit.*, p. 37.

Quoiqu'il ne partage pas les mêmes idées politiques que tous ces démocrates, Vigny refuse comme eux une histoire épique, parfois surnaturelle, souvent mensongère à force d'hyperbole et de sélection.

A) REFUS DU LÉGENDAIRE

S'il revêt volontiers ce qu'il vénère, craint ou exècre d'une aura surnaturelle, à des fins expressives, Alfred de Vigny refuse que l'histoire se fasse légende, à savoir récit « devant être lu » et reçu comme une vérité sacrée, à la manière des vies de saints, conformément aux sens premiers du terme. André Siganos précise utilement cette définition :

sans doute est-ce son ancrage dans l'Histoire qui peut la distinguer d'abord du mythe, outre le fait qu'elle fait souvent intervenir des miracles visant essentiellement à proposer un personnage ou une situation modèles, susceptibles d'admiration, voire d'imitation vertueuse.³⁸

Philippe Sellier, lui, conserve le terme de mythe, en lui adjoignant le qualificatif de « politico-héroïque » pour désigner un récit magnifiant des personnalités ou des groupes selon le processus de l'épopée³⁹. C'est précisément cette tendance que rejette Vigny pour écrire l'histoire, qu'il s'agisse d'en grandir ou d'en noircir les acteurs.

1. REFUS D'UN GRANDISSEMENT ÉPIQUE

« Vigny n'était pas fait pour l'épopée, étant un homme de peu de foi », estime Léon Cellier⁴⁰. C'est ainsi que pour André Jarry, un poème comme « Éloa » est « *anti-épique* » et constitue tout au plus une « *épopée de l'absurde* »⁴¹. William Calin souligne quant à lui la nouveauté qu'amène la coloration tragique des poèmes de Vigny : « En réaction à l'optimisme envahissant du siècle, il donne libre cours à la désillusion. »⁴² À cela s'ajoute la préférence de l'écrivain pour les aventures de la conscience plutôt que pour de vains exploits guerriers⁴³. Quand il évoque l'histoire, ce n'est donc pas pour colporter des croyances déraisonnables en des événements miraculeux ou en des personnages héroïques, dont il dénonce au contraire le leurre.

³⁸ A. Siganos, « Définitions du mythe », in D. Chauvin, A. Siganos et P. Walter (dir.), *Questions de mythocritique*, op.cit., p. 87.

³⁹ P. Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », op.cit., p. 117.

⁴⁰ L. Cellier, *L'épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971, p. 82.

⁴¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 139.

⁴² W. Calin, *A muse for heroes*, op.cit., p. 336. Nous traduisons (« This tragic insight is one of Vigny's contributions to the modern epic. In reaction to the pervading optimism of the century, he gives vent to disillusionment. »)

⁴³ Voir notre chapitre 6, p. 355 sqq.

a) MIRACLES TENUS À DISTANCE

Même dans « Héléna », le poète conserve une certaine réserve quand il évoque les effets de la harangue du patriarche grec exhortant ses compatriotes au combat :

L'Alcyon soupira longuement, et l'on dit
Qu'au-dessus de leur tête un fugitif orage
En grondant, par trois fois, roula son noir nuage,
Où, parmi les feux blancs, des rapides éclairs,
La Croix de Constantin reparut dans les airs.⁴⁴

Si l'emploi du passé simple de l'indicatif ne met pas en doute la réalité de l'alcyon, oiseau pourtant fabuleux, l'expression modalisatrice « on dit » ne suggère qu'avec précaution la réitération d'une apparition proprement légendaire, à laquelle Chateaubriand se laisse aller à rêver dans *Les Martyrs*⁴⁵. La même tournure se retrouve dans un contexte similaire, à la fin de « Wanda », dans le second billet du personnage éponyme :

[...] On dit que la balance immense
Du Seigneur a paru quand la foudre a tonné.⁴⁶

Le dénouement de « Moïse » exploite quant à lui le motif de l'orage pour reléguer dans l'ombre la disparition du prophète. La dernière section adopte le point de vue du peuple resté dans l'attente, en bas du mont Sinaï :

[...] les flancs noirs du nuage
Roulaient et redoublaient les foudres de l'orage,
Et le feu des éclairs, aveuglant les regards,
Enchaînait tous les fronts courbés de toutes parts.
Bientôt le haut du mont reparut sans Moïse.⁴⁷

Le doute qui subsiste ainsi quant à la fin du héros pourrait auréoler la scène de mystère, mais il permet également – et de façon significative de la part de Vigny – de ne pas trancher la question d'une intervention divine et donc de laisser la représentation de la mort dans une incertitude toute humaine.

En revanche, il n'est guère étonnant que, dans « La Frégate la Sérieuse », le capitaine rapporte sans précaution des impressions douteuses, marquant son aveuglement :

Et l'on m'a dit qu'une fois
(Quand je pris terre en Sicile)
Sa marche fut moins facile,
Elle parut indocile

⁴⁴ « Héléna », v. 192-196, *Fantaisies, Œuvres complètes*, t. I, p. 176.

⁴⁵ R. de Chateaubriand, *Les Martyrs* [1809], livre XXIV : « Les époux martyrs avaient à peine reçu la palme, que l'on aperçut au milieu des airs une croix de lumière, semblable à ce Labarum qui fit triompher Constantin : la foudre gronda sur le Vatican, colline alors déserte, mais souvent visitée par un esprit inconnu ; l'amphithéâtre fut ébranlé jusque dans ses fondements ; toutes les statues des idoles tombèrent, et l'on entendit, comme autrefois à Jérusalem, une voix [...] » (*Œuvres complètes*, t. XV, Paris, Pourrat, 1834, p. 288).

⁴⁶ « Wanda », v. 178-179, *Poèmes antiques et modernes*, p. 165.

⁴⁷ « Moïse », v. 109-113, *ibid.*, p. 10.

Aux ordres d'une autre voix.

On l'aurait crue animée !
Toute l'Égypte la prit,
Si blanche et si bien formée,
Pour un gracieux esprit
Des Français compatriote⁴⁸.

L'emploi du verbe *dire* régi par le pronom personnel indéfini *on* n'indique pas ici une distance mais donne l'impression d'une caution avancée par le narrateur pour accréditer la personnification du navire : le marin reprend rapidement à son compte le discours d'abord rapporté de façon indirecte et affirme avec de plus en plus de force l'universalité de l'émerveillement suscité par la frégate, qu'il croit miraculeuse. Une telle dérive dénonce d'elle-même la mythification qu'elle constitue.

Dans *Daphné*, c'est l'évocation explicite d'une possible déformation des faits qui incite à la méfiance. Au moment de mourir, Julien demande en effet qu'on fasse disparaître son corps dans le Tigre, pour laisser croire à un miracle revigorant : « ceux qui croient encore aux dieux soutiendront le courage de ma pauvre armée en me disant enlevé au ciel comme Quirinus. Les chrétiens diront : comme Élie. »⁴⁹ La perspective d'une multiplicité de conclusions en fonction des croyances de chacun montre bien la ténuité du lien rattachant les faits à leur interprétation, éminemment relative. L'espoir de Julien, toutefois, est finalement déçu, mais le récit admiratif que fait Paul de l'agonie montre la persistance d'un désir de grandissement. L'esclave affirme en effet : « après avoir discouru comme Socrate, il a arraché le javelot, et est mort comme Épaminondas »⁵⁰. Les héros laïques – philosophe et homme d'action – remplacent les figures mythologique et biblique, confirmant la grande malléabilité du réel, qu'il semble toujours tentant de ramener à des modèles connus et glorieux, sans souci d'exactitude.

b) DÉMYTHIFICATION DES GRANDS

Ce travers d'écrivain est cependant dénoncé par nombre d'auteurs de roman historique au XIX^e siècle. Claudie Bernard cite notamment la démythification des grands à l'œuvre chez Walter Scott et explique que, dans la *Chronique du règne de Charles IX*, le roi

ressemble à un jeune Anglais maladroit, Catherine de Médicis est une grosse femme qui bâille, Henri IV un garçon étourdi... L'anecdote vulgaire chère à Mérimée déboulonne l'Histoire monumentale.⁵¹

Quant à Vigny, on retient surtout comment, dans *Servitude et grandeur militaires*, il s'attaque à la légende napoléonienne, dont Maurice Descotes explique quelle force elle eut, « par l'intercession de l'armée impériale et la gloire qu'elle avait donnée à la France »⁵². Pierre

⁴⁸ « La Frégate la Sérieuse », v. 168-177, *ibid.*, p. 98.

⁴⁹ *Daphné*, quatrième lettre, p. 973.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 45 et 235.

⁵² Maurice Descotes, *La légende de Napoléon et les écrivains français du XIX^e siècle*, Paris, Minard, 1967, p. 90.

Moreau identifie pour sa part chez Vigny « un effort pour s'affranchir de cette griserie et pour en détourner sa génération. Il s'agit de conjurer ce bonapartisme littéraire qui tourne à la légende »⁵³. L'opération se fait en plusieurs étapes, parallèlement à l'apprentissage et aux désillusions de Renaud. La lettre du père, révélant le « *charlatanisme* »⁵⁴ de Bonaparte, lui porte un premier coup, que complètent ensuite plusieurs scènes : le traitement désinvolte des placets, la rencontre orageuse avec le pape⁵⁵, l'ingratitude de l'empereur pour l'ancien prisonnier⁵⁶, son déclin après la campagne de Russie⁵⁷.

De toutes, l'entrevue de Fontainebleau est sans doute la plus marquante. Le personnage de l'empereur lui-même y convoque le modèle épique en déclarant : « Je fais mon *Illiade* en action, moi, et tous les jours. »⁵⁸ Renaud considère cependant :

il était naturel et vrai dans ce moment-là, il ne songeait point à se dessiner comme il fit depuis dans ses dialogues de Sainte-Hélène ; il ne songeait point à s'idéaliser, et ne composait point son personnage de manière à réaliser les plus belles conceptions philosophiques ; il était lui, lui-même mis au dehors.⁵⁹

Cette opposition des confidences subites de Bonaparte aux autoportraits flatteurs calculés par la suite donne du prix à la fiction qui semble rétablir la vérité cachée de l'homme. La valorisation du roman reste toutefois limitée puisque sa formule, chez Vigny, est précisément celle d'une construction à visée philosophique. De plus, pour Anne Kern-Boquel,

Vigny ne prétend pas s'appuyer sur la réalité. Il transcrit simplement sous une forme dialoguée ce que furent ses propres impressions, un peu à la manière de l'historien antique qui attribue aux hommes célèbres des discours de sa plume pour rendre la vérité du personnage.⁶⁰

Le portrait que brosse ainsi le romancier se distingue par sa complexité. Bonaparte apparaît comme un héros romantique déchiré, débordant d'énergie mais toujours insatisfait, à la manière d'Hernani. Comme en écho au célèbre « Je suis une force qui va »⁶¹, du héros hugolien, le personnage de Vigny proclame :

Moi, il faut que j'aïlle et que je fasse aller. Si je sais où, je veux être pendu, par exemple. [...] j'ai une imagination infatigable [...] ; mais je n'aurais pas le temps d'en remplir deux, que je serais usé de corps et d'âme ; car notre pauvre lampe ne brûle pas longtemps.⁶²

Les commentaires de Renaud peuvent quant à eux renvoyer à l'alliance du sublime et du grotesque quand ils présentent l'empereur « tout mêlé de trivial et de grandiose »⁶³.

La dernière apparition du personnage dans le roman, au chapitre VIII, se place plus clairement sous le signe du déclin :

je vis, non pas Napoléon empereur, mais Bonaparte soldat. Il était seul, triste, à pied, debout

⁵³ P. Moreau, *Servitude et grandeur militaires*, Paris, CDU, 1949, p. 14.

⁵⁴ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre IV, p. 774.

⁵⁵ *Ibid.*, chapitre V.

⁵⁶ *Ibid.*, chapitre VII.

⁵⁷ *Ibid.*, chapitre VIII.

⁵⁸ *Ibid.*, chapitre V, p. 785.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Anne Kern-Boquel, « Vigny et Napoléon », *AAAV* n° 37, 2008, p. 47.

⁶¹ V. Hugo, *Hernani*, *op. cit.*, III, 4, v. 992, p. 92.

⁶² *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre V, p. 785.

⁶³ *Ibid.*, p. 786. Voir V. Hugo, préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 70.

devant moi, ses bottes enfoncées dans la boue, son habit déchiré, son chapeau ruisselant la pluie par les bords ; il sentait ses derniers jours venus, et regardait autour de lui ses derniers soldats.⁶⁴

Outre le contraste explicite avec la représentation la plus grandiose de l'homme, cette description s'oppose à celle du chapitre III, où le jeune Renaud voit son futur maître pour la première fois :

je frémis de tout mon corps à la vue de ce front jaune entouré de longs cheveux pendants et comme sortant de la mer, tout mouillés ; de ces grands yeux gris, de ces joues maigres et de cette lèvre rentrée sur un menton aigu.⁶⁵

Le portrait est sans complaisance mais traduit une fascination pour un être énergique, d'une trempe singulière. Lors de la soirée à l'opéra, en revanche, Renaud remarque avec déplaisir « la graisse jaune qui avait englouti [l]es traits sévères »⁶⁶ de l'empereur. C'est le premier signe de la dégradation physique qui s'achève au chapitre VIII, où, alors que la mort de l'enfant russe vient (selon Gérard Peylet) de « réduire l'épopée guerrière à une boucherie sans héroïsme, honteuse »⁶⁷, Napoléon se rapproche de Renaud et avoue être, comme lui, « las de la guerre »⁶⁸. Étienne Kern peut ainsi parler d'une « épopée de la désillusion » et, plus précisément, d'un « glissement de la gloire épique vers la grandeur tragique de l'héroïsme anonyme »⁶⁹.

Vigny ne puise en effet pas sans retenue dans la « mythologie anti-napoléonienne » étudiée par Maurice Descotes⁷⁰. On se souvient notamment qu'au chapitre VI, les Anglais ne tarissent pas d'éloges à l'égard de l'empereur, décevant l'attente de Renaud d'entendre ses ennemis calomnier le chef de la France⁷¹. Quant aux passages contredisant les représentations idéalisées du personnage, Anne Kern-Boquel propose, de façon intéressante, de plutôt parler à leur sujet « de démystification que de démythification, dans la mesure où le portrait que donne Vigny de Napoléon reste un portrait nuancé. »⁷² Ce refus d'une exagération trompeuse s'explique par la volonté de conserver à l'évocation un caractère humain. On le sent bien quand Renaud rapporte son indignation face à la fascination exercée sur lui par son maître :

Quoi ! me disais-je, il y a donc des têtes assez fortes pour être sûres de tout et n'hésiter devant personne ? Des hommes qui s'étourdissent par l'action sur toute chose, et dont l'assurance écrase les autres en leur faisant penser que la clef de tout savoir et de tout pouvoir, clef qu'on ne cesse de chercher, est dans leur poche, et qu'ils n'ont qu'à l'ouvrir pour en tirer lumière et autorité infaillibles !⁷³

Le rappel d'une ignorance et d'une faiblesse fondamentales, dans lequel on croirait reconnaître la voix du Docteur noir, replace l'empereur dans les limites d'une humble

⁶⁴ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VIII, p. 812.

⁶⁵ *Ibid.*, chapitre III, p. 771.

⁶⁶ *Ibid.*, chapitre VII, p. 805.

⁶⁷ G. Peylet, « L'Image de Napoléon dans *Servitude et Grandeur Militaires* [...] », in Y. Legrand (dir.), *Alfred de Vigny : Un souffle dramatique*, *op.cit.*, p. 84.

⁶⁸ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 810.

⁶⁹ É. Kern, « Le Roman chez Vigny, une "sorte de poème épique" ? », in I. Hautbout et M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, *op.cit.*, p. 167.

⁷⁰ M. Descotes, *La légende de Napoléon et les écrivains français du XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 143.

⁷¹ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VI, p. 801-802. Voir notre chapitre 7, p. 529.

⁷² A. Kern-Boquel, « Vigny et Napoléon », *op.cit.*, p. 46.

⁷³ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre V, p. 778.

condition à laquelle il ne saurait échapper plus que quiconque.

Cette dimension humaine est aussi celle que choisit Vigny pour valoriser le destin et le caractère extraordinaires de l'amiral Collingwood. Renaud le montre, significativement, rapportant ses plus grands exploits aux événements de sa vie privée : « il écrivait : "Nous avons combattu le jour de la naissance de ma petite Sarah", – après la bataille de Trafalgar »⁷⁴. Un autre rapprochement met en lumière la noble simplicité du personnage : « tandis qu'on le nommait pair d'Angleterre, il aimait sa soupière d'étain comme un matelot »⁷⁵. Ainsi se justifie pleinement le double éloge de Renaud : « Cette vie romaine et imposante m'écrasait par son élévation et me touchait par sa simplicité »⁷⁶. À chaque fois, la conjonction *et* relie l'idée de grandeur à celle d'humilité et, suggérant davantage un rapport de causalité que de contraste, elle invite à redéfinir la notion d'héroïsme, sans lui adjoindre des représentations illusives.

Isabelle Durand-Le Guern écrit de même, à propos de « La Neige » :

plus que d'héroïsme et de grandeur, c'est de la souffrance d'un roi vieillissant, fatigué par le pouvoir, que nous parle le poème. La nostalgie baigne donc le récit, nostalgie d'un temps aux passions pures, aux actes héroïques et aux jugements magnanimes. L'image de la neige suggère particulièrement bien cette atmosphère de douceur⁷⁷.

S'il est certain que le poème ne magnifie pas Charlemagne comme un héros épique mais davantage comme un homme sensible, capable de préférer la bonté à l'autorité, il semble excessif d'évoquer sa douleur. Pour André Jarry, c'est l'intervention lyrique du poète encadrant le récit⁷⁸ qui tend à l'obscurcir : « Seul le tour nostalgique du prologue et de l'épilogue atténue l'optimisme de bluette [...] en en faisant la caractéristique d'un passé révolu. »⁷⁹ L'« expression de la nostalgie et du désenchantement qui frappent Vigny et ses contemporains après l'expérience de la Restauration »⁸⁰, selon Isabelle Durand-Le Guern, se trouve encore plus clairement dans « Le Cor », second des *Poèmes antiques et modernes* mettant en scène Charlemagne : en opposant l'héroïsme de Roland à la première insouciance du groupe royal en retraite, la construction du texte⁸¹ suggère en effet que l'empereur n'atteint pas la grandeur de son vassal. C'est peut-être pourquoi « Le Cor » succède à « La Neige » en dépit de la chronologie, comme si se rapprocher du passé introduisait nécessairement une part de désillusion dans la légende, ainsi que le suggère également la conclusion amère du « Cor », soulignant la tristesse de l'évocation du passé au détriment de son agrément ou de sa douceur⁸².

⁷⁴ *Ibid.*, chapitre VI, p. 799.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ I. Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, *op.cit.*, p. 153.

⁷⁸ « Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter des histoires, / Des histoires du temps passé [...] » (« La Neige », v. 1-2 et 69-70, *Poèmes antiques et modernes*, p. 79 et 81).

⁷⁹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 82.

⁸⁰ I. Durand-Le Guern, *Le Moyen Âge des romantiques*, *op.cit.*, p. 161.

⁸¹ Voir chapitre 10, p. 794 *sqq.*

⁸² Comparer le dernier vers du « Cor » (« Dieu ! que le son du Cor est triste au fond des bois », *Poèmes antiques et modernes*, p. 84) avec le premier (« J'aime le son du Cor, le soir, au fond des bois », *ibid.*, p. 81), ou avec les vers 1 et 69 de « La Neige » (cités *supra*, note 81).

2. REFUS D'UN NOIRCISSEMENT SURNATUREL

Pour autant, Vigny ne sombre pas dans un excès inverse de noircissement invraisemblable. Comme Balzac, il déplorerait plutôt qu'à « toutes les époques où de grandes batailles ont lieu entre les masses et le pouvoir, le peuple se crée un personnage *ogresque* »⁸³.

Certes, pour Roger Judrin,

dans *Cinq-Mars*, où Vigny s'acharne sur un Richelieu fantastique afin de dénoircir un jeune ambitieux, aussi traître envers son protecteur qu'envers son pays, le pathétique du récit se moque ouvertement des pièces du procès.⁸⁴

Le romancier n'hésite en effet pas à user des procédés de la caricature à l'encontre de Richelieu et des cardinalistes, mais rappelons qu'il s'en justifie en faisant parallèlement sentir la nécessité d'un certain manichéisme pour rétablir des repères moraux menacés de disparaître⁸⁵. Néanmoins, si le ministre revêt dans *Cinq-Mars* des allures fantastiques, c'est essentiellement parce qu'il tente, dans ses discours, de se confondre avec une autorité divine pour satisfaire sa mégalomanie et dissimuler ses turpitudes⁸⁶. Pour le reste, en de nombreux endroits, l'auteur tend davantage à une mise en scène critique de la mythification – positive ou négative – de Richelieu qu'à une véritable mystification. Ainsi, quand le narrateur conclut la transcription des devoirs destinés au roi par cette formule : « Tels étaient les commandements du dieu de la France »⁸⁷, c'est clairement pour dénoncer une grandeur usurpée par une audace sans limite. De façon similaire, ce que dit la reine du ministre, au chapitre XV, vise avant tout à impressionner Marie pour mieux l'instruire de tout ce dont cet ennemi est capable. Ce portrait n'est du reste pas dépourvu de nuance :

il est à trois cents lieues de nous, mais son génie fatal veille à cette porte. [...] Crois-moi, je le connais, et j'ai payé cher la science de cette âme perverse [...] ; sois sûre que cet homme est partout, et qu'il sait jusqu'à nos pensées⁸⁸.

Les expressions « génie fatal » et « âme perverse », ainsi que celles de l'ubiquité et de l'omniscience évoquent certes une force surnaturelle, mais de natures diverses : spirite, démoniaque ou divine. Le terme *science* peut quant à lui contredire l'idée d'une omnipotence divine, en soulignant plutôt un art humain, tandis que le substantif *homme* interdit de se méprendre sur l'identité du personnage. Au chapitre XVII, alors que tente de s'organiser la conjuration, la reine affiche plus de distance vis-à-vis du pouvoir effrayant de Richelieu. Elle se montre d'abord ironique face au ton grandiloquent employé par le duc de Bouillon, l'obligeant à reformuler ses propos :

⁸³ H. de Balzac, *Sur Catherine de Médicis* [1846], *La Comédie humaine*, t. X (Études philosophiques – II, Études analytiques), éd. M. Bouteron, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 13.

⁸⁴ Roger Judrin, « L'Imagination du vrai », *Le Roman historique, La Nouvelle Revue Française*, n° 238, octobre 1972, p. 245.

⁸⁵ Voir chapitre 7, p. 520 *sqq.*

⁸⁶ Voir chapitre 2, p. 113 *sqq.*

⁸⁷ *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 81.

⁸⁸ *Ibid.*, chapitre XV, p. 176.

le grand niveleur a passé sur la France une longue faux.

– Est-ce du Temps que vous voulez parler », dit la reine, « ou d'un personnage réel ?

– Trop réel, trop vivant, trop longtemps vivant, madame », répondit le duc plus animé ; « cette ambition démesurée, cet égoïsme colossal, ne peuvent plus se supporter. Tout ce qui porte un grand cœur s'indigne de ce joug, et dans ce moment, plus que jamais, on entrevoit toutes les infortunes de l'avenir. Il faut le dire, madame ; oui, ce n'est plus le temps des ménagements : la maladie du roi est très grave ; le moment de penser et de résoudre est arrivé, car le temps d'agir n'est pas loin. »⁸⁹

La question d'Anne d'Autriche dénonce l'abstraction trompeuse des paroles de son interlocuteur qui, voulant encourager une révolte, fait quasiment de son ennemi une allégorie macabre. Pour autant, la reine n'accepte pas davantage la paralysie de Gaston, quand il dit de Richelieu :

il est le maître, il faut se résigner...

– Il est le maître ! » reprit la reine ; « et de qui tient-il son pouvoir, si ce n'est du roi ? et, après le roi, quelle main le soutiendra, s'il vous plaît ! qui l'empêchera de retomber dans le néant ?⁹⁰

L'indignation de la souveraine marque ici un refus d'exagérer un pouvoir envahissant au point de ne plus envisager de le renverser.

L'évocation des terroristes, dans *Stello*, va toutefois plus loin que ces nuances. Le tableau qui ouvre le chapitre XX revêt certes des allures fantastiques :

On aurait dit qu'une puissance, insaisissable comme un fantôme, passait et repassait parmi les hommes, tant leurs visages étaient pâles, leurs yeux égarés, leurs têtes ramassées entre leurs épaules reployées, comme pour les cacher et les défendre.⁹¹

Cette entrée en matière saisissante s'apparente néanmoins à un leurre. Le Docteur noir affirme vite sa volonté de privilégier une analyse sans concession :

je tiendrai devant vos yeux le flambeau dont les yeux faibles détestent la lumière, l'inexorable flambeau de Machiavel, et dans ces cœurs troublés vous verrez clairement et distinctement naître et mourir des sentiments immondes, nés, à mon sens, de leur situation dans les événements et de la faiblesse de leur organisation incomplète, plus que d'une aveugle perversité dont leurs noms porteront toujours la honte et resteront les synonymes.⁹²

Comme l'indique Alphonse Bouvet, la référence à l'auteur du *Prince* renvoie à une « analyse objective et strictement politique, libre de toute considération morale et religieuse »⁹³. En effet, le médecin défend l'idée d'un déterminisme des circonstances et du caractère plutôt que celle d'un mal foncier, inexplicable et inéluctable. Ce choix de la raison et de la mesure le conduit à déclarer : « C'est une doctrine qui m'est particulière [...] qu'il n'y a ni héros ni monstre. »⁹⁴ Il est difficile d'exprimer plus clairement le refus de toute mythification, valorisante ou dépréciative. C'est depuis longtemps la position de Vigny qui, dans la « Lettre sur le théâtre » publiée dans la *Revue des Deux Mondes* en mai 1831, sait gré au drame consacré par Mailland et Blanchard à Camille Desmoulins d'un certain « sens commun » dans

⁸⁹ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 194.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Stello*, chapitre XX, p. 558.

⁹² *Ibid.*, p. 560.

⁹³ A. Bouvet, note 1, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1502.

⁹⁴ *Stello*, chapitre XX, p. 560.

le traitement de Robespierre : « il n'est plus ici tout à fait un monstre altéré de sang »⁹⁵. Dans ses carnets, Vigny ambitionne pour sa part : « Je voudrais le peindre tel qu'il fut. »⁹⁶ Dans *Stello*, le Docteur noir dénonce explicitement une mythification à visée politique, honteusement exploitée par les terroristes eux-mêmes, « présentant toujours à la multitude régnante la Méduse des conspirations, dont toute multitude est épouvantée, la croyant cachée dans son sang et dans ses veines. »⁹⁷ Il a notamment beau jeu d'infirmer des déformations grossières auxquelles l'auteur de *Cinq-Mars* ne se privait pourtant pas de recourir :

Toujours est-il que je les ai vus souvent et bien examinés ; qu'ils n'avaient pas le pied fourchu, qu'ils n'avaient point de tête de tigre, de hyène et de loup, comme l'ont assuré d'illustres écrivains ; ils se coiffaient, se rasaient, s'habillaient et déjeunaient. Il y en avait dont les femmes disaient : « Qu'il est bien ! » [...] Idées ! idées en l'air ! phrases de livres que toutes ces ressemblances animales !⁹⁸

Prises au pied de la lettre, les images expressives qu'utilisent volontiers les écrivains sont ici dénoncées comme autant de trahisons d'une réalité quotidienne, commune à tout un chacun même s'il peut être tentant de l'oublier afin de ne pas s'interroger sur le mal capable de naître au sein même de l'humanité. Quoique simple en apparence, cette volonté de franchise tranche avec la facilité d'un manichéisme confortable, excluant toute ressemblance entre ennemis. Elle donne ainsi lieu à des énoncés qui peuvent sembler provocateurs, comme quand le docteur fait des terroristes de « pauvres gens [...] assez aimables du reste »⁹⁹, leur enlevant toute aura maléfique. On sent peut-être encore mieux ce que cette mise en évidence d'une médiocrité commune a de déconcertant quand, au chapitre XXX, le conteur nous invite à rapprocher une figure ignoble d'un type bien plus familier, peut-être proche : « Vous pouvez très bien vous représenter Robespierre. On voit beaucoup d'hommes de bureau qui lui ressemblent »¹⁰⁰. Bien sûr, cette entrée en matière est aussi une façon d'accréditer le portrait à charge qui suit comme une simple transcription de la réalité, mais elle témoigne d'une stratégie différente de celle de *Cinq-Mars*, où le noircissement des cardinalistes ne s'arrête qu'au seuil du surnaturel, non pas à celui de l'humanité moyenne.

B) OBSCURITÉ DE L'HISTOIRE

Au-delà de cette contestation d'une écriture hyperbolique ôtant leur humanité aux acteurs de l'histoire, Vigny interroge le choix même des personnages et des événements mis en avant par des historiens qui semblent ignorer des parts d'ombres pourtant majeures. Comme d'autres auteurs romantiques, il entend dire « la médaille et son revers »¹⁰¹, selon l'expression

⁹⁵ « Lettre sur le théâtre », *Mélanges, Œuvres complètes*, t. II, p. 1237.

⁹⁶ « Documents sur *Stello* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 669 (fragment 5).

⁹⁷ *Stello*, chapitre XX, p. 564.

⁹⁸ *Stello*, chapitre XX, p. 563-564.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 563.

¹⁰⁰ *Ibid.*, chapitre XXX, p. 607.

¹⁰¹ C. Millet, *Le Romantisme, op.cit.*, p. 150. On pense également au titre de Balzac : *L'Envers de l'histoire contemporaine* [1848], éd. S. S. de Sacy, Paris, Gallimard, « Folio », 1970.

de Claude Millet, en faisant au besoin suppléer par l'imagination ce que les archives n'ont pas retenu mais qui fut certainement crucial. Cette nécessité d'enrichir – non pas de trahir – par la fiction littéraire les connaissances historiques admises se dit dès la page-titre de *Cinq-Mars*, qui juxtapose deux titres¹⁰² et deux épigraphes¹⁰³, comme pour affirmer la foncière dualité du réel, irréductible à un compte rendu univoque. Plus précisément, les deux citations placées en exergue, respectivement tirées des *Mémoires sur Anne d'Autriche* de Mme de Motteville et du *Barbier de Séville* de Beaumarchais, peuvent signaler la complémentarité du document historique et de l'œuvre littéraire. Déjà, à la fin de la première citation, (« La reine sut l'entreprise et les noms des conjurés... »¹⁰⁴) les points de suspension suggèrent une volonté de se replonger au cœur même de l'histoire, comme en n'en connaissant pas les suites, ce qui ouvre un espace à l'imagination. Quant à la seconde épigraphe, de modalité interrogative (« Qui trompe-t-on donc ici ? »¹⁰⁵), elle peut indiquer le désir d'interroger l'histoire plus que d'asséner des vérités à son sujet. L'absence de précision quant à la source de cette phrase entretient le thème du mystère en même temps qu'elle suggère la supériorité de l'œuvre littéraire, assez connue de la postérité pour dispenser d'une référence, contrairement à l'écrit mémoriel. Selon Claudie Bernard, cette concurrence entre deux régimes d'écriture de l'histoire est également signifiée au cœur du roman :

le chapitre médian de chaque partie fait allusion à l'écriture, documentaire (« Le Cabinet ») ou artistique (« La Lecture ») : le roman historique inscrit ici, en abyme, sa double allégeance.¹⁰⁶

Bien plus, dans l'ensemble de ses œuvres historiques, Vigny imagine quelques personnages inconnus et rouges secrets de l'histoire.

1. PERSONNAGES INCONNUS

Avec *Cinq-Mars*, Vigny ne suit d'abord pas Walter Scott dans le choix de laisser les grandes figures de l'histoire à l'arrière-plan du roman, ménageant davantage de place à l'imagination. Georg Lukács qualifie de « romantico-réactionnaire »¹⁰⁷ ce parti-pris que peut en effet expliquer le mépris aristocratique affiché pour le peuple dans le roman¹⁰⁸. Cette voie peu empruntée n'ignore pourtant pas la petite histoire ; au contraire, en réunissant données connues et fictives, elle peut donner l'impression de révéler la face cachée de figures que l'on croyait connues. Elle prête toutefois beaucoup le flanc à la critique, d'où un changement de formule commenté par Michel Cambien :

En rendant invérifiables – donc *indiscutables* – les faits et les témoignages allégués, la substitution, dans les emplois de grandes figures historiques, d'obscurs comparses aux

¹⁰² « Cinq-Mars ou Une conjuration sous Louis XIII », *Cinq-Mars*, p. 3.

¹⁰³ Voir notre chapitre 9, p. 717.

¹⁰⁴ *Cinq-Mars*, p. 3.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 213.

¹⁰⁷ G. Lukács, *Le Roman historique*, *op.cit.*, p. 257.

¹⁰⁸ Voir notre chapitre 4, p. 244 *sqq.*

protagonistes notoires confère désormais à l'écriture de Vigny la puissance démonstrative qui lui faisait auparavant défaut.¹⁰⁹

Dès *La Maréchale d'Ancre*, des personnages inventés jouent un rôle important auprès des grandes figures historiques. La scène d'exposition le manifeste d'emblée : outre qu'elle présente les intrigues amoureuses avant la situation politique, elle montre d'abord un gentilhomme (Fiesque) discutant avec Samuel, dont la présence au Louvre suggère que les hommes les plus obscurs ont pu jouer un rôle de premier plan dans l'histoire, aux côtés des acteurs les plus célèbres. C'est encore ce qu'insinue Vigny dans *Daphné*, en attribuant une fonction très importante à l'esclave de Julien, Paul de Larisse, dont l'existence n'est pas attestée mais pourtant hautement vraisemblable.

Dans *Stello*, c'est même une action décisive qui est prêtée au personnage fictif de Blaireau, au chapitre XXXVI, où le canonnier laisse la Terreur aller à sa fin en ne tournant pas son arme vers la Convention¹¹⁰. Vigny n'invente pas l'épisode de toutes pièces ; on lit dans des notes qu'il prend « sur 93 », en 1832 :

Le 9 Thermidor. Le 8, André de Chénier mourut (Thiers).

Ce fut une lutte entre la Convention et la Commune. – Henriot voulait faire feu. Le refus des canonniers fixa le sort du 9 Thermidor... – Si un canonnier eût approché sa mèche, la face du monde eût changé...¹¹¹

La paraphrase de la célèbre pensée de Pascal sur la vanité des affaires humaines¹¹² dit assez ce à quoi rêve ici Vigny en lisant l'histoire des derniers jours de la Terreur : la possibilité d'une cause infime menant à une conclusion radicalement différente. C'est ce que traduit, dans le roman, « l'héroïsation bouffonne de l'obscur Blaireau », répondant à « l'anti-héroïsation du personnage historique célèbre », selon la formule de Micheline Besnard¹¹³. Pour Joyce O. Lowrie, l'épisode peut aussi constituer une réponse aux théories maistriennes, intégrant la Révolution française et ses flots de sang dans un vaste dessein divin¹¹⁴ ; la mise en lumière de petits faits cruciaux, humains et fortuits, relève en effet d'une toute autre logique.

Servitude et grandeur militaires accorde encore davantage d'importance aux héros fictifs placés sur le théâtre de l'histoire. La rencontre des petits et des grands est clairement soulignée au chapitre VIII de *La Canne de jonc*, où Napoléon montre la même usure que le protagoniste face à la guerre : « Il ne me reconnut point, mais ce fut pour moi une réconciliation tacite entre le plus obscur et le plus illustre des hommes de notre siècle. »¹¹⁵ En dépit de la hiérarchie que formulent les superlatifs, c'est toutefois Renaud qui constitue le véritable héros de la nouvelle. Anne Kern-Boquel synthétise :

Servitude et Grandeur militaires représente l'anti-épopée, le récit romanesque étant porteur non plus d'un mythe mais d'un idéal de nature philosophique ; l'héroïsme silencieux de

¹⁰⁹ M. Cambien, « *Servitude et grandeur militaires* : l'autoconsolation du Docteur Noir », *op.cit.*, p. 325.

¹¹⁰ Voir déjà notre chapitre 2, p. 109 *sqq.*

¹¹¹ « Documents sur *Stello* », *op.cit.*, p. 670 (fragment 7 a).

¹¹² « Le nez de Cléopâtre : s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé. » (B. Pascal, *Pensées*, *op.cit.*, fragment 162, p. 80).

¹¹³ M. Besnard, « La Comédie des langages [...] », *op.cit.*, p. 364.

¹¹⁴ J. O. Lowrie, « The Structural and Ideological Significance of Vigny's 'Man of Destiny' in *Stello* », *op. cit.*, p. 282.

¹¹⁵ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VIII, p. 812.

Renaud prime sur le génie "fanfaron" de Napoléon.¹¹⁶

L'agonie stoïque¹¹⁷ et généreuse du personnage, tué par la bille d'un enfant, confirme cette analyse en montrant comment une mort en apparence dérisoire et, en tout cas, dépourvue de panache guerrier, peut néanmoins offrir un exemple d'héroïsme, dès lors qu'on en redéfinit la nature parallèlement à celle de l'honneur¹¹⁸. Vigny explicite de plus cette réévaluation quand il revient, en conclusion, sur son projet de mettre en lumière la condition du « soldat, autre paria moderne. »¹¹⁹ Au-delà d'une réhabilitation, c'est une véritable révélation que propose l'œuvre en rapportant des grandeurs secrètes ; le narrateur y insiste dans ce dernier chapitre :

je mets au-dessus de tous les dévouements celui qui ne cherche pas à être regardé. [...] ne méritent-ils d'être aimés, quand nous les devinons, ces dévouements ignorés qui ne cherchent même pas à se faire voir de ceux qui en sont l'objet ; ces sacrifices modestes, silencieux, sombres, abandonnés, sans espoir de nulle couronne humaine ou divine ?¹²⁰

L'accumulation d'adjectifs synonymes fait paradoxalement ressortir ce qui était caché, en parfaite conformité avec le projet de Vigny. La même logique est à l'œuvre dès la fin de la première nouvelle, où le narrateur conclut :

Ce fut la première fois de ma vie que je lus au fond d'un vrai cœur de soldat. Cette rencontre me révéla une nature d'homme qui m'était inconnue, et que le pays connaît mal et ne traite pas bien ; je la plaçai dès lors très haut dans mon estime.¹²¹

Cette révélation, il est évident que Vigny entend la faire partager au lecteur.

2. ROUAGES SECRETS

Parallèlement, il propose de lever les voiles recouvrant une histoire inavouable et pourtant déterminante. C'est ainsi que de nombreuses machinations sont révélées dans *Cinq-Mars*, depuis le procès truqué de Loudun jusqu'aux traîtrises de la reine, en passant par les innombrables fourberies de Richelieu, ou l'émeute fabriquée par Gondi. En outre, le narrateur souligne la dissimulation de maintes intrigues. Présentant les Pyrénées, il annonce ainsi : « là des traités inconnus, des échanges occultes, se font entre les deux Navarres, au milieu des brouillards et des vents. »¹²² La description d'un climat difficile précise l'idée d'actions clandestines, déjà soulignée par les adjectifs employés. Au chapitre XV, la reine est plus précise quand elle évoque avec Marie l'histoire sombre, honteuse, de la plupart des favoris de Louis XIII :

T'a-t-on conté l'exil de Baradas, celui de Saint-Simon, le couvent de Mlle de La Fayette, la honte de Mme de Hautefort, la mort de M. de Chalais, un enfant, le plus jeune et le premier de tous ceux qui furent suppliciés, proscrits ou emprisonnés, tous ont disparu sous son

¹¹⁶ A. Kern-Boquel, « Vigny et Napoléon », *op.cit.*, p. 50-51.

¹¹⁷ Voir notre chapitre 2, p. 124.

¹¹⁸ Voir chapitre 4, p. 263 *sqq.*

¹¹⁹ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre X, p. 820.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, I, chapitre VI, p. 720.

¹²² *Cinq-Mars*, chapitre XXII, p. 257.

souffle, par un seul ordre de Richelieu à son maître, et, sans cette faveur que tu prends pour de l'amitié, leur vie eût été paisible ; mais cette faveur est mortelle, c'est un poison.¹²³

La contradiction apportée à la jeune fille souligne le caractère méconnu de la longue liste des méfaits qui précède ; Vigny met ainsi en évidence la nécessité de ne pas s'en tenir aux évidences de l'histoire officielle. Telle est aussi la position du Docteur noir qui, au troisième chapitre de *Daphné*, dément les explications erronées avancées pour rendre acceptables des faits ne pouvant être dissimulés :

ici Ramus fut lapidé, égorgé et jeté par les fenêtres pour avoir séparé l'*i* du *j* et l'*u* du *v*, et attaqué Aristote outre cela. Il est vrai que l'on prit pour prétexte son calvinisme et la Saint-Barthélemy pour occasion, mais le fond de la chose est qu'il avait médité d'Aristote.¹²⁴

Inacceptable, cette futilité n'est pourtant pas rare. Vigny se plaît en effet à ramener des événements majeurs à de petites causes, à l'image de Victor Hugo écrivant dans *Littérature et philosophie mêlées* : « La peste fut une fois apportée en Italie par une corneille, et c'est en disséquant une souris qu'on découvrit le galvanisme »¹²⁵. Une telle disproportion est souvent soulignée de façon frappante dans *Cinq-Mars*, à travers des confrontations d'échelle et de quantité. C'est le cas quand de Thou avertit Henri, alors que celui-ci vient d'être présenté au roi : « vous verrez, vous ferez naître ces caprices d'où sortent les guerres sanglantes, les conquêtes et les traités ; vous tiendrez dans votre main la goutte d'eau qui enfante les torrents. »¹²⁶ Le mot *caprice*, par la légèreté qu'il connote, s'oppose à l'énumération qui suit, de grands événements diplomatiques, comme l'image d'une unique et minuscule « goutte d'eau » contraste avec celle de « torrents » multiples et imposants. Le narrateur souligne déjà une dissymétrie similaire au chapitre VIII quand il montre le roi face à un premier ministre au bord de la disgrâce et commente : « ce regard décida du destin de la France »¹²⁷, confirmant que l'emploi du terme *destin* se justifie essentiellement par l'impression d'événements non maîtrisés, sans pour autant être régis par une force surnaturelle¹²⁸. Cinq-Mars, pour sa part, revendique cette démesure quand, fou de rage en apprenant la trahison de Louis XIII, il s'exclame : « Périssent l'État, périssent vingt royaumes s'il le faut ! il ne doit pas arriver des malheurs ordinaires lorsque le roi trahit le sujet. »¹²⁹ Justifié par un malheur personnel, quoique se produisant au plus au niveau de l'État, le souhait hyperbolique d'une catastrophe générale paraît d'un égoïsme irresponsable. Significativement, cette forme de mégalomanie s'exprime à nouveau quand Cinq-Mars s'apprête à soulever le camp de Perpignan contre Richelieu et apostrophe son pistolet : « ton explosion va retentir au loin, et trouvera des échos dans la chaumière du pauvre et dans le palais du roi. »¹³⁰

Au début du chapitre XIV, en ramenant le destin des peuples à la vie des quelques individus investis d'un pouvoir suprême, le narrateur explique comment un seul homme peut entraîner de telles conséquences :

¹²³ *Ibid.*, chapitre XV, p. 177.

¹²⁴ *Daphné*, chapitre III, p. 913.

¹²⁵ V. Hugo, *Littérature et philosophie mêlées*, *op.cit.*, « Fragments de critique », « À propos d'un livre politique écrit par une femme », p. 78.

¹²⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XI, p. 130.

¹²⁷ *Ibid.*, chapitre VIII, p. 102.

¹²⁸ Voir notre chapitre 2, p. 108 *sqq.*

¹²⁹ *Cinq-Mars*, chapitre XIX, p. 228.

¹³⁰ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 278.

Deux années ! que de changements elles peuvent apporter sur le front des hommes, dans leurs familles, et surtout dans cette grande famille si troublée des nations, dont un jour brise les alliances, dont une naissance apaise les guerres, dont une mort détruit la paix !¹³¹

L'agrandissement qui mène de la synecdoque du « front » au pluriel des « nations » se trouve contrebalancé par l'image de la « famille » unique et par l'accumulation de sujets au singulier, renvoyant à des réalités étroites, pour expliquer, cependant, des phénomènes d'une ampleur bien supérieure. Dans *Daphné*, commentant les débats tenus lors du grand banquet, Joseph souligne qu'il n'est pas même besoin que surviennent une naissance ou un décès pour infléchir notablement le cours des choses :

comme les plus grands événements ont été souvent déterminés par quelques simples conversations entre les grands hommes, il était visible pour nous que quelque chose de décisif arriverait après ce que nous allions entendre.¹³²

Au moins l'idée d'une réflexion préalable à l'action n'est-elle pas exclue par ce constat. Elle est en revanche absente du chapitre XI de *Cinq-Mars* où l'arrivée du héros éponyme vient opportunément tirer Louis XIII de l'embarras où le placent ses sentiments indécis à l'égard de Richelieu :

tous deux se trouvaient précisément dans la situation de deux amants brouillés qui voudraient avoir une explication, lorsque le roi saisit avec joie la première occasion d'en sortir. Le hasard fut fatal au ministre ; voilà à quoi tiennent ces destinées qu'on appelle grandes.¹³³

La conclusion du narrateur dénonce une futilité insoupçonnée, rendant peu appropriés des termes comme *fatal* ou *destinée*, qui supposent une sorte de grandeur tragique, tandis que seuls priment le « hasard » et les sentiments personnels, comme l'exprime bien l'image relativement incongrue des « amants brouillés ».

L'idée que les passions sont des moteurs essentiels de l'histoire est toutefois fondamentale. Pour Georges May, dès la seconde moitié du XVII^e siècle, l'histoire s'assimile à un travail d'analyse psychologique : maints événements sont expliqués par un secret amoureux¹³⁴. C'est notamment la méthode de Voltaire, que Marc Citoleux, pour éclairer la démarche de Vigny dans *Cinq-Mars*, résume avec sévérité : « Son esprit malin et bourgeois le poussait à trouver aux grands effets des petites causes, [...] à rapetisser la grande histoire. »¹³⁵ Néanmoins, en 1802, Germaine de Staël déplore encore :

L'histoire ne nous apprend que les grands traits manifestés par la force des circonstances, mais elle ne peut nous faire pénétrer dans les impressions intimes qui, en influant sur la volonté de quelques-uns, ont disposé du sort de tous.¹³⁶

C'est là désigner un rôle à jouer pour le roman. Alexandre Dumas, en particulier, ne manquera pas de s'en emparer, et d'« expliquer les faits historiques par les passions des grands hommes »¹³⁷. On en trouve un exemple particulièrement explicite dans la biographie

¹³¹ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 158.

¹³² *Daphné*, première lettre, p. 955.

¹³³ *Cinq-Mars*, chapitre XI, p. 133.

¹³⁴ Georges May, « L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril-juin 1955, p. 166-172.

¹³⁵ M. Citoleux, « Vigny historien de la conjuration de Cinq-Mars », *op.cit.*, p. 56.

¹³⁶ G. de Staël, *Delphine* [1802], éd. Simone Balayé et Lucia Omacini, Genève, Droz, 1987, t. I, p. 81 (préface).

¹³⁷ I. Durand-Le Guern, *Le Roman historique, op.cit.*, p. 119.

consacrée à Richelieu, dernier volume de la trilogie éloquemment titrée *Les grands hommes en robe de chambre* :

L'Europe allait donc se soulever, la France allait donc être mise à feu et à sang à propos des amours d'Anne d'Autriche et de Buckingham ! Ô grands secrets soigneusement enfermés dans les arcanes de l'Histoire, que vous êtes petits quand la main du chroniqueur vous fait paraître nus et sans voile aux regards du public !¹³⁸

Déjà dans *Cinq-Mars*, Anne d'Autriche révèle à la duchesse de Mantoue ce « secret inconnu au monde entier » : elle rapporte que son amant « fit naître une guerre sanglante et arma des flottes, qu'il commanda lui-même, pour le bonheur de combattre une fois celui qui était [s]on mari »¹³⁹. Cette confidence permet de ne pas considérer comme un cas isolé, mais bien plutôt typique, l'amour entre Marie et Henri, véritable moteur des ambitions politiques de ce dernier et de la conjuration entreprise contre Richelieu. L'auteur le souligne à plusieurs reprises. Ainsi au chapitre XVII, la description de la jeune femme explique davantage que les conversations qui sont rapportées pourquoi Cinq-Mars prend l'initiative de dresser le roi contre son ministre :

un mouvement d'impatience de son pied lui donna l'ordre d'en finir et de régler enfin toute la conjuration. Son front devint pâle et plus pensif ; il se recueillit un moment, car il sentait que là étaient toutes ses destinées.¹⁴⁰

Une fois encore, l'emploi du terme *destinées* semble se justifier par l'effet démesuré du geste de Marie, qui engage en un instant l'avenir d'Henri et du royaume. Le héros ne s'en effraye guère qu'au chapitre XXI où, sortant d'une réunion cruciale chez Marion de Lorme, il retrouve celle qu'il aime dans le confessionnal de Saint-Eustache : « son oreille, où résonnaient encore les voix mâles qui avaient juré d'entreprendre une vaste guerre, fut frappée des premières paroles de celle pour qui elle était commencée »¹⁴¹. Le dialogue qui suit, en effet, révèle d'abord un fort contraste entre les préoccupations dérisoires de la princesse¹⁴² et l'intrigue dans laquelle s'est engagé le favori de Louis XIII. De ce fait, son allure sentimentale se double d'un enjeu stratégique, le protagoniste sondant les dispositions de la jeune femme pour achever de décider de la conjuration. Le chapitre XXIV, surtout, montre l'importance décisive des intrigues de cœur. En effet, c'est la lettre dans laquelle la reine demande à Henri de rendre sa liberté à Marie qui scelle l'avenir de la conjuration, bien plus que la détermination affichée par le héros jusque là, les précautions prises par Richelieu ou la puissance divine à laquelle s'en remet de Thou. La rapidité avec laquelle le héros renonce alors à tous ses projets contraste avec leur lente élaboration et dénonce la fragilité de leur motivation profonde. On ne s'étonne pas, dans ces circonstances, que Vigny ne précise jamais, dans le roman, les détails du traité avec l'Espagne mais renvoie, en note, à la lecture de la *Relation de Fontrailles*¹⁴³ : le romancier ne privilégie pas l'étude des données politiques mais celle du jeu des passions. L'importance de ces dernières est encore soulignée dans le chapitre XXV, où l'on sent que seule Marie aurait pu faire fléchir Cinq-Mars dans sa

¹³⁸ A. Dumas, *Les grands hommes en robe de chambre – Louis XIII et Richelieu* [1855], Paris, Michel Lévy, 1866, p. 209.

¹³⁹ *Cinq-Mars*, chapitre XV, p. 179 et 178.

¹⁴⁰ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 196-197.

¹⁴¹ *Ibid.*, chapitre XXI, p. 251.

¹⁴² Voir notre chapitre 10, p. 757.

¹⁴³ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 290.

résolution de mourir : « Encore, si elle m'eût écrit ! dit Henri à demi-voix. »¹⁴⁴ Le héros ne fait pas là figure d'exception.

Étranger au sentiment amoureux, Richelieu connaît en revanche la rancune de l'orgueil blessé : l'abbé Quillet suggère au chapitre III que le cardinal veut perdre Urbain Grandier parce qu'il le soupçonne d'être l'auteur d'une satire injurieuse contre sa personne¹⁴⁵ ; le narrateur révèle au chapitre X que Richelieu en veut semblablement aux de Thou à cause d'une phrase du président, flétrissant « aux yeux de la postérité un grand-oncle du cardinal, moine d'abord, puis apostat, souillé de tous les vices humains »¹⁴⁶. Revenant sur cette donnée dans les « Notes et documents » ajoutés en annexe, Vigny insiste sur l'importance de rapporter cette turpitude pour juger l'histoire au plus juste : « Il faut à tout prix connaître le fond de ces *raisons d'État* si célébrées et dont on a fait une sorte d'arche sainte impossible à toucher. »¹⁴⁷ La référence à l'arche d'alliance protégeant les tables de la loi exprime clairement une volonté de désacralisation, de démythification et de libération du jugement. Le narrateur, quant à lui, généralise, au début du chapitre XIV :

S'il s'était passé quelques événements et quelques résolutions durant ces deux années, ce devait donc être dans les cœurs ; ce devait être quelques-uns de ces changements occultes, d'où naissent, dans les monarchies sans base, des bouleversements effroyables et de longues et sanglantes dissensions.¹⁴⁸

Le grief d'une sape de l'aristocratie et de la construction d'une monarchie absolue, concentrant le pouvoir en de trop rares mains, se retrouve ici mais il n'explique pas à lui seul le constat d'une primauté des sentiments dans la vie politique ; le phénomène est déjà présenté comme une règle dans « Héléna » :

Ainsi souvent, dit-on, le bonheur d'un empire
Aux peuples, par les rois, descendit d'un sourire.¹⁴⁹

Dans *La Maréchale d'Ancre* également, « [t]hèmes politiques, thèmes privés [sont] intimement mêlés »¹⁵⁰. Les deux dimensions ne sont pas seulement juxtaposées dans l'exposition, où Fiesque déclare notamment, à propos du maréchal : « Si je le sers, c'est par amour pour sa femme. »¹⁵¹ Borgia, surtout, opère un lien décisif entre intrigues sentimentale et politique, en préparant le renversement des Concini pour se venger de son rival. Isabella joue aussi un rôle majeur dans la condamnation de Léonora, sous la houlette des courtisans, mais par pure jalousie. À l'heure du dénouement, cette double causalité se manifeste de la façon la plus concrète : avant de recevoir le coup de pistolet de Vitry, Concini a déjà été blessé à mort par Borgia. Cette invention de Vigny ne permet pas seulement de rendre la grande histoire plus intéressante, voire plus croustillante. Elle introduit une complexité qui interroge profondément les rouages et le sens de l'histoire, non seulement en suggérant la pluralité des causes possibles des événements que l'on croit connaître, mais également en

¹⁴⁴ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 315.

¹⁴⁵ *Ibid.*, chapitre III, p. 47-48.

¹⁴⁶ *Ibid.*, chapitre X, p. 124.

¹⁴⁷ *Ibid.*, « Notes et documents historiques », p. 373.

¹⁴⁸ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 159.

¹⁴⁹ « Héléna », *op.cit.*, v. 209-210, p. 176.

¹⁵⁰ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 272.

¹⁵¹ *La Maréchale d'Ancre*, I, 4, p. 645.

rendant aux personnages historiques une humanité qui interdit de les juger à la hâte. Ainsi, représenter la maréchale dans l'intimité de la chambre où elle reçoit son ancien amant et dit adieu à ses enfants contribue à mettre en cause la notion d'expiation avancée dans l'avant-propos, bien plus facilement applicable à des parvenus sans scrupule qu'à une femme sensible, maternelle et fragile. Vigny justifie donc pleinement ce qu'écrit Claudie Bernard à propos du roman historique, et montre que le drame est capable de la même réussite :

en sollicitant l'autre face des choses et des êtres, ou leurs multiples facettes, il ébranle délibérément nos convictions [...] il met en évidence les exclusions, les déficiences, les colmatages, toute une part de problématique et d'inconnu dans le monument de la connaissance.¹⁵²

C) RÉVÉLATIONS DOUTEUSES

Dans le même temps, la fiction historique valorise ses inventions en les présentant comme des révélations. On en trouve plusieurs exemples dans *Cinq-Mars*. Au chapitre XV, quand Anne d'Autriche est émue par l'émeute nocturne, le narrateur met en évidence le caractère inédit de la scène qu'il rapporte :

elle tomba assise sur son lit, fatiguée de son courage et de ses sourires, et se mit à fondre en larmes, le front appuyé contre son oreiller. [...] jusque-là, jamais on n'avait vu une larme dans les yeux de la reine.¹⁵³

Parler de larme jamais vue plutôt que jamais versée met en évidence la réception de l'épisode, sa possible connaissance par le plus grand nombre. Le narrateur valorise ainsi l'angle intime qu'il privilégie en se plaçant dans l'« alcôve » de la reine. Au chapitre XIX, c'est la condition du protégé de Louis XIII qu'il éclaire d'un jour nouveau :

aussi la position du favori, enviée de la France entière, et l'objet de la jalousie même du grand ministre, était-elle si chancelante et si douloureuse, que, sans son amour pour Marie, il eût brisé sa chaîne d'or avec plus de joie qu'un forçat n'en ressent dans son cœur lorsqu'il voit tomber le dernier anneau qu'il a limé pendant deux années avec un ressort d'acier caché dans sa bouche.¹⁵⁴

Le caractère insoupçonné de l'affirmation est cette fois marqué par la mention d'une méprise générale ; l'ampleur de la divulgation est rendue sensible par l'emploi répété de l'adverbe intensif *si* ainsi que par l'image inattendue et hyperbolique du « forçat », d'autant plus saisissante qu'elle donne lieu à un développement relativement détaillé, au présent gnominique, comme pour mieux parler à l'imagination du lecteur. Un peu plus loin sont rapportées des paroles de *Cinq-Mars*, dénonçant cette fois la frivolité de la conversation du roi, passionné de chasse : « donnez-moi plutôt des régiments à conduire que des oiseaux et des chiens. Je suis sûr qu'on se moquerait de vous et de moi si on savait de quoi nous nous occupons. »¹⁵⁵ Là encore, l'emploi du pronom *on* et l'idée d'une méconnaissance générale de ce que le roman

¹⁵² C. Bernard, *Le Passé recomposé*, op.cit., p. 173.

¹⁵³ *Cinq-Mars*, chapitre XV, p. 175.

¹⁵⁴ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 210.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 216.

nous rapporte fait sentir au lecteur la posture privilégiée que lui confère cette œuvre démythifiante.

Toutefois, de tels soulignements pourraient aussi dénoncer leur propre artifice puisque les révélations ainsi mises en valeur ne sont que des constructions vraisemblables de l'imagination. L'écrivain ne dissimule d'ailleurs pas toujours le leurre qu'elles peuvent constituer. Ainsi, le chapitre V de *La Canne de jonc* a beau mettre en valeur, dès le titre, un « Dialogue inconnu » montrant Bonaparte surpris par un témoin caché « dans les actes obscurs de sa vie privée »¹⁵⁶, les accusations du pape (« *Commediante !* », « *Tragediante !* »¹⁵⁷) disent que, même dans l'intimité, la comédie de l'homme politique continue, ce qui relativise l'impression de révélation en brouillant les frontières de la vérité profonde et de l'affichage extérieur.

Dans *Cinq-Mars*, certains portraits de Louis XIII soulèvent d'autres réserves. Au chapitre XVII, le héros confie à l'entourage de la reine :

son âme surtout est malade, et d'un mal que rien ne peut guérir, d'un mal que l'on ne souhaiterait pas à son plus grand ennemi et qui le ferait plaindre de tout l'univers si on le connaissait.¹⁵⁸

L'idée d'une souffrance à la fois extrême et secrète se retrouve ici pour donner plus d'incidence à la déclaration. La fin de la tirade et l'échange qui suit suggèrent d'ailleurs que le favori ne s'exprime pas ici sans arrière-pensée, dans la seule intention d'informer de l'état du roi, mais qu'il voudrait convaincre ses interlocuteurs de tourner le souverain contre Richelieu, pour ensuite occuper la place d'auxiliaire indispensable laissée ainsi vacante :

l'orage gronde dans son cœur, mais ne brûle que lui ; la foudre n'en peut pas sortir.
– Eh bien, qu'on la fasse donc éclater, s'écria le duc de Bouillon.
– Celui qui la touchera peut en mourir, dit Monsieur.
– Mais quel beau dévouement ! dit la reine.
– Que je l'admirerais ! dit Marie à demi-voix.
– Ce sera moi, dit Cinq-Mars.

La succession des répliques fait clairement apparaître la force de suggestion contenue dans l'image de l'orage, favorisant davantage la vivacité des réactions que l'exactitude du compte rendu. La fonction stratégique de ce genre de discussion semblant se faire à cœur ouvert se manifeste également au chapitre XIX, où Henri fait pleurer Louis en lui rappelant les horreurs du procès de Loudun :

« Ah ! sire, elles sont bien belles les larmes que vous versez », s'écria Cinq-Mars avec une sincère admiration ; « que toute la France n'est-elle ici avec moi ! elle s'étonnerait à ce spectacle, qu'elle aurait peine à croire.
– S'étonnerait ! la France ne me connaît donc pas ?
– Non, sire ! », dit d'Effiat avec franchise, « personne ne vous connaît ; et moi-même je vous accuse souvent de froideur et d'une indifférence générale contre tout le monde.
– De froideur ! quand je meurs de chagrin ; de froideur ! quand je me suis immolé à leurs intérêts ? Ingrate nation ! je lui ai tout sacrifié, jusqu'à l'orgueil, jusqu'au bonheur de la guider moi-même, parce que j'ai craint pour elle ma vie chancelante ; j'ai donné mon sceptre à porter à un homme que je hais, parce que j'ai cru sa main plus forte que la mienne ; j'ai

¹⁵⁶ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre V, p. 777.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 783 et 785. Voir notre chapitre 9, p. 735.

¹⁵⁸ *Cinq-Mars*, chapitre XVII, p. 197.

supporté le mal qu'il me faisait à moi-même, en songeant qu'il faisait du bien à mes peuples : j'ai dévoré mes larmes pour tarir les leurs ; et je vois que mon sacrifice a été plus grand même que je ne le croyais, car ils ne l'ont pas aperçu ; ils m'ont cru incapable parce que j'étais timide, et sans forces parce que je me défiais des miennes ; mais n'importe, Dieu me voit et me connaît.

– Ah ! sire, montrez-vous à la France tel que vous êtes ; reprenez votre pouvoir usurpé [...]¹⁵⁹

Henri a beau parler « avec franchise », son invitation à la sincérité ne semble pas désintéressée puisqu'elle glisse vite à un conseil politique dont il pourrait bénéficier le premier. Quant au monarque, quoique son émotion, éclairée par les explications qu'il livre sur ses sentiments et ses calculs secrets, donne l'impression d'un instant de vérité, il reste peu convaincant quand il se suggère plus de qualités – notamment de force – qu'il n'en montre, en particulier quand on songe qu'il recevra ensuite le père Joseph pour – vraisemblablement – lui rapporter les confidences prodiguées par Cinq-Mars dans cet entretien. Si l'on refuse de croire à la fourberie du souverain, il faut donc conclure à son instabilité profonde, qui laisse peu de valeur à ses déclarations, si ce n'est à la mention de Dieu, seul capable, peut-être, de connaître cet homme obscur à lui-même.

Ce manque de lucidité des acteurs mêmes de l'histoire quant à la place qu'ils y occupent éclate au moment du dénouement, quand vient l'heure du bilan pour Anne d'Autriche et sa protégée :

La sinistre réponse de Cinq-Mars, son arrestation, son jugement, tout avait été caché à la princesse Marie, dont la faute première, il est vrai, avait été un mouvement d'amour-propre et un instant d'oubli. Cependant la reine était bonne, et s'était amèrement repentie de sa précipitation à écrire de si décisives paroles, dont les conséquences avaient été si graves [...].

Elle aurait voulu du moins faire connaître tout ce qu[e Cinq-Mars] valait à celle qu'il avait tant aimée et qui ne le savait pas ; mais elle espérait encore en ce moment que tous les conjurés, réunis à Lyon, parviendraient à le sauver, et, une fois le sachant en pays étranger, elle pourrait alors tout dire à sa chère Marie.

Alors qu'on a vu Cinq-Mars aller à la mort parce qu'il croyait avoir perdu l'amour de Marie, on apprend que celle-ci n'en a rien su. Cela excuse largement son apparent détachement et change le sens de la mort du héros, la colorant d'une absurdité tragique que le découpage de l'action rend particulièrement poignante : quand on lit la lettre de Montrésor rapportant les derniers instants d'Henri, on pense qu'il aurait pu en être autrement, et que cette fin sanglante repose en grande partie sur un malentendu. La nouvelle perspective qui s'ouvre ainsi fait sentir les limites de la position des condamnés et de leurs amis, pourtant au cœur des événements. Malgré son rôle décisif dans cette affaire, la reine n'aura pas été plus clairvoyante : elle n'a pas prévu toutes les conséquences de sa lettre à Henri et ne maîtrise plus entièrement la situation, quoique son silence reste déterminant ; la transcription d'espairs que le lecteur sait désormais vains confirme sa faiblesse. S'il se vérifie donc que les passions jouent un rôle crucial dans la marche de l'histoire, il convient néanmoins d'en relativiser l'évidence : qu'ils exploitent les sentiments ou se laissent conduire par eux, les protagonistes n'en dominent pas tous les mécanismes, dont ils sont parfois largement les dupes. L'évidence des petites causes affectives si importantes dans l'histoire n'est donc en partie qu'un leurre, une reconstruction *a posteriori* de ce qui n'eut guère de clarté au moment des faits.

¹⁵⁹ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 217.

II/ UTOPIE DE L'EXACTITUDE

La critique vignyenne d'écrits historiques trompeurs ne se limite donc pas aux distorsions épiques ou aux partis pris d'une histoire officielle : l'écrivain ne dissimule pas même la prudence qu'appellent les apparentes révélations de ses fictions. « La contenance superbe des Historiens fait croire à la suprême autorité de l'Histoire, volontiers leur assurance nous persuaderait sa certitude », écrit-il en outre le 16 mai 1856, en vue du prix triennal devant être décerné à un ouvrage historique par l'Académie française¹⁶⁰. L'alliance d'une mélioration appuyée et d'une modalisation répétée dit bien le scepticisme de l'auteur face à des écrits prétendant restituer précisément la vérité des faits passés. Dans son œuvre publiée, cette défiance ne s'exprime guère par de telles affirmations théoriques, mais par la citation critique de travaux érudits. Il faut donc, sur ce point, contester l'approche de Claudie Bernard pour qui les écrivains qui citent des études historiques dans leurs fictions « se posent en savants », et qui prend pour exemples les extraits de manuscrits adjoints à *Cinq-Mars* à partir de la sixième édition (en 1838, chez Delloye et Lecou), qu'elle considère comme « destinés à en certifier le "Vrai" anecdotique »¹⁶¹. La grande réédition des œuvres de Walter Scott en 1829, dite *Magnus opus*, enrichie d'introductions et de notes fournies, a pourtant montré avec éclat comment ce genre d'ajout peut se faire dans un esprit d'ironie et de facétie ; la chercheuse le rappelle elle-même¹⁶². En ce qui concerne l'auteur de *Cinq-Mars*, il semble judicieux de suivre la suggestion de Sophie Vanden Abeele-Marchal, pour qui les références historiques qu'il convoque « semblent [...] prendre tout leur sens comme fondement d'une réflexion sur l'histoire que Vigny entame alors. »¹⁶³ L'analyse que livre Michel de Certeau sur la démarche de l'auteur citant des sources pour en livrer une lecture critique s'avère également très éclairante :

Se pose comme historiographique le discours qui « comprend » son autre – la chronique, l'archive, le document – c'est-à-dire celui qui s'organise en texte *feuilleté* dont une moitié, continue, s'appuie sur l'autre, disséminée, et se donne ainsi le pouvoir de dire ce que l'autre signifie sans le savoir. Par les « citations », par les références, par les notes et par tout l'appareil de renvois permanents à un langage premier (que Michelet nommait la « chronique »), il s'établit en *savoir de l'autre*. Il se construit selon une problématique de procès¹⁶⁴.

Vigny n'est pas historien et ne multiplie pas les références érudites dans toutes ses œuvres historiques, mais il interroge souvent les discours et les traces engendrés par les faits passés pour en dénoncer les déformations ou les manques.

¹⁶⁰ *Papiers académiques*, p. 79.

¹⁶¹ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 80.

¹⁶² *Ibid.*, p. 79.

¹⁶³ S. Vanden Abeele-Marchal, éd. *Cinq-Mars*, *op.cit.*, p. 37.

¹⁶⁴ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1975, p. 130.

A) DÉFORMATIONS

Selon Jean Lombard, l'écriture de l'histoire ne peut prétendre à une vérité absolue :

s'il est vrai que l'exactitude de faits historiques comme les mesures administratives ou les traités peut être garantie par des faits indiscutables, il n'en est pas de même des épisodes, dont la relation est tributaire de ceux qui en ont eu connaissance, et qui, même et surtout s'ils les ont vécus, sont suspects d'inexactitude ou de parti-pris¹⁶⁵.

Dans son *Histoire de la Révolution française*, Michelet souligne la possible rapidité des déformations : « On ne peut se figurer avec quelle promptitude se fait la légende »¹⁶⁶. Pour Vigny, la difficulté originelle de l'exactitude justifie un scepticisme encore plus marqué à l'égard des historiens travaillant nécessairement à partir de documents douteux : « L'obscurité des choses humaines ne peut être percée par les yeux contemporains, et les historiens s'en flattent deux cents ans après. Ne sont-ils pas bien plaisants ? »¹⁶⁷ Dans ses œuvres historiques, il n'a donc cessé de dénoncer les déformations qu'entraînent l'ignorance ou la partialité et que l'écrit fixe et transmet.

1. IGNORANCE

Au chapitre X de *Cinq-Mars*, consacré à la part prise par Louis XIII au siège de Perpignan, la prudence du narrateur met en évidence les nombreuses incertitudes pesant sur le récit de l'histoire :

il passa fièrement sous le feu même des pièces espagnoles, qui, soit par maladresse, soit par une secrète convention avec le premier ministre, soit pudeur de tuer un roi de France, ne lui envoyèrent que quelques boulets qui, passant à dix pieds sur sa tête, vinrent expirer devant les lignes du camp et ajouter à sa réputation de bravoure.¹⁶⁸

La difficulté à démêler le vrai du vraisemblable, que traduit l'énumération des causes possibles du succès du roi, contraste avec la fixation d'une explication élogieuse mais improbable, ce qui valorise les hypothèses raisonnables du romancier. On vérifie ainsi l'assertion de Catherine Kerbrat-Orecchioni :

les constructions alternatives [...], les modalisateurs d'incertitude et d'approximation [...], s'ils ont parfois pour effet de souligner le fait qu'écrire une fiction c'est choisir arbitrairement à l'intérieur d'un paradigme infiniment ouvert de possibles discursifs, produisent au contraire le plus souvent, en mimant les exigences scrupuleuses d'un discours

¹⁶⁵ Jean Lombard, « Variantes romanesques de quelques épisodes historiques du XVII^e siècle, ou l'illusion du récit », in Jean Bessière (dir.), *Récit et histoire*, Paris, PUF, 1984, p. 96.

¹⁶⁶ Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française* [1847-1853], éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952, t. II, p. 161.

¹⁶⁷ Lettre à Camilla Maunoir le 23 mai 1848, *Correspondance-Séché*, t. I., p. 218.

¹⁶⁸ *Cinq-Mars*, chapitre X, p. 121.

véridique, un fort effet-de-réel.¹⁶⁹

Vérités historique et romanesque sont également interrogées par certains protagonistes. Ainsi, au chapitre XXV de *Cinq-Mars*, l'abbé Quillet livre aux prisonniers qu'il est venu visiter un récit qui les surprend :

Le bon abbé, moitié pleurant, moitié souriant par espoir, raconta que, lors de l'arrestation de son élève, il était accouru à Paris ; qu'un tel secret enveloppait toutes les actions du cardinal, que personne n'y savait le lieu de la détention du grand-écuyer ; beaucoup le disaient exilé ; et lorsque l'on avait su l'accommodement de Monsieur et du duc de Bouillon avec le roi, on n'avait plus douté que la vie des autres en fût assurée, et l'on avait cessé de parler de cette affaire, qui compromettait peu de personnes, n'ayant pas eu d'exécution. On s'était même, en quelque sorte, réjoui dans Paris de voir la ville de Sedan et son territoire ajoutés au royaume, en échange des lettres *d'abolition* accordées à M. de Bouillon reconnu innocent, comme Monsieur ; que le résultat de tous les arrangements avait fait admirer l'habileté du cardinal et sa clémence envers les conspirateurs, qui, disait-on, avaient voulu sa mort. On faisait même courir le bruit qu'il avait fait évader Cinq-Mars et de Thou, s'occupant généreusement de leur retraite en pays étranger, après les avoir fait arrêter courageusement au milieu du camp de Perpignan.

À cet endroit du récit, Cinq-Mars ne put s'empêcher d'oublier sa résignation ; et, serrant la main de son ami :

« *Arrêter !* s'écria-t-il ; faut-il renoncer même à l'honneur de nous être livrés volontairement ! Faut-il tout sacrifier, jusqu'à l'opinion de la postérité ?¹⁷⁰

De même que le discours indirect glisse vers l'indirect libre, moins net, les données exactes laissent place à l'affabulation quand l'ignorance prévaut ou que les informations à répéter se tarissent. Comme l'indique l'expression modalisatrice « faire courir le bruit que » (à la place du verbe *dire*), l'imagination populaire s'est même largement écartée des faits rapportés au chapitre précédent, où Henri, après la lecture du courrier de la reine, choisit de se rendre. L'incongruité des adverbes mélioratifs appliqués à des actions par lesquelles Richelieu ne s'est pourtant pas illustré contribue également à dénoncer des contre-vérités que Cinq-Mars déplore ouvertement. Le récit de Vigny semble ainsi rétablir la vérité des faits originellement vécus par les personnages, quoique promptement déformés par les suppositions de la voix publique.

Cet effet de correction se retrouve dans *Daphné*, quand Julien conteste les rumeurs qui ont couru sur les impossibles travaux de reconstruction du temple de Jérusalem :

on a dit que je n'avais pas osé poursuivre cette grande entreprise de relever votre temple dont il ne doit pas rester pierre sur pierre, selon les Galiléens. Mais [...] il n'en reste déjà plus pierre sur pierre depuis Titus et Vespasien, ce qui rendait un miracle bien inutile [...]. Une légère secousse de tremblement de terre, la même qui fut ressentie à Nicée, à Nicomédie et à Constantinople, a augmenté le trouble de vos Hébreux et donné lieu aux fables folles des Galiléens [...]. Voilà le vrai de cette histoire. Mais le faux a prévalu comme toujours.¹⁷¹

Ce sont ici les superstitions de ses ennemis que doit combattre l'empereur en leur substituant une approche physique des faits. Néanmoins, la généralisation de la conclusion tend, plus largement, à rendre tout récit suspect, tandis que les déclarations du personnage peuvent elles-mêmes sembler sujettes à caution, étant donné qu'elle prennent place dans un contexte

¹⁶⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *Texte*, 1982, p. 41.

¹⁷⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 314.

¹⁷¹ *Daphné*, première lettre, p. 953.

polémique de confrontation des idées et des témoignages, faisant déjà fortement sentir la relativité de ce qui ne constitue jamais qu'une version de la réalité. On éprouve d'autant plus la fragilité de ces déclarations proliférantes que les incidents de Jérusalem sont déjà évoqués, de façon très incertaine, quand Joseph arrive à Daphné et entend quelques bribes d'une conversation entre Basile et Jean, qu'il n'identifie pas encore :

« Ceci est véritablement étrange, et je ne puis m'empêcher d'en être effrayé ; ces hommes ont-ils vu et entendu, ou ne font-ils que répéter les paroles des autres ?

– Ils ont vu et entendu, répondit le second, et leur témoignage ne peut être mis en doute. Ils sont de Jérusalem tous les deux et n'ont point d'intérêt à mentir.¹⁷²

L'incertitude des personnages, jointe au caractère allusif de cet échange dont le sujet n'a pas été présenté, nous donne à éprouver la tentation de construire des hypothèses pour suppléer aux carences d'une rumeur.

Dans *Cinq-Mars*, il arrive également qu'aucun commentaire du narrateur ou des personnages ne vienne dénoncer la faiblesse de certains bruits, laissés à l'appréciation du lecteur. C'est notamment le cas au début du chapitre XIV, dans l'état des lieux que le narrateur brosse du royaume après l'évocation du siège de Perpignan, où le roi laissa Richelieu :

L'intérieur n'était pas heureux, mais tranquille. Un invisible génie semblait avoir maintenu ce calme ; car le roi, mortellement malade, languissait à Saint-Germain près d'un jeune favori ; et le cardinal, disait-on, se mourait à Narbonne. Quelques morts pourtant trahissaient sa vie, et de loin en loin des hommes tombaient comme frappés par un souffle empoisonné, et rappelaient la puissance invisible.

[...]

Cependant la France semblait gouvernée par elle-même ; car le prince et le ministre étaient séparés depuis longtemps : et, de ces deux malades, qui se haïssaient mutuellement, l'un n'avait jamais tenu les rênes de son État, l'autre n'y faisait plus sentir sa main ; on ne l'entendait plus nommer dans les actes publics, il ne paraissait plus dans le gouvernement, s'effaçait partout ; il dormait comme l'araignée au centre de ses filets.

L'adoption du point de vue du tout-venant sur la situation du pays – que signalent l'emploi du pronom personnel indéfini *on* ainsi que la désignation du héros par une périphrase imprécise ou que la présence de modalisateurs manifestant l'incertitude – permet d'illustrer comment la méconnaissance des moteurs cachés de l'histoire conduit à des affabulations injustifiées, comme le montrent les expressions renvoyant indirectement au cardinal. La façon dont la crédulité se nourrit d'ignorance apparaît aussi très clairement dans *L'Alméh*, quand Servus Dei rapporte ce qu'il a entendu à propos de la bravoure de Souleyman :

dans leur tribu, ces pauvres fanatiques admirent tant le feu surnaturel qui anime les actions hardies, qu'ils disent que deux anges lui ont ouvert la poitrine, comme jadis à leur prophète, et ont rempli son corps et son sang des rayons du soleil. [...] on m'a raconté de lui des traits d'amour qui surpassent ce que l'on doit à une créature [...]. On dit qu'une fois, au milieu du désert, l'eau vint à se tarir [...] ; Souleyman disparut de toute la vitesse de son cheval, et bientôt il revint lentement, nu-pieds, marchant dans le sable qui le brûlait, mais il tenait dans ses mains, pour Zahra, une jatte de lait, contre laquelle il avait changé tout ce qu'il possédait au monde. Un matin, un léopard vint à passer près d'elle ; Zahra l'avait admiré : il partit seul, il le poursuivit pendant sept jours dans le désert, loin des puits du Nil, se nourrissant de la gomme qui découle des palmiers ; son cheval y périt, mais lui, il revint tout sanglant

¹⁷² *Ibid.*, p. 927.

rapporter la peau tachetée que Zahra avait trouvée belle.¹⁷³

D'abord attribués à l'aveuglement d'hommes assez méprisables, les récits des exploits du jeune amant le sont ensuite à une instance indéfinie qui pourrait inclure le narrateur, confident privilégié des Bédouins qui abandonne finalement toute marque de médiation pour rapporter la dernière prouesse supposée de son protégé. Le passage montre ainsi – en même temps qu'il la donne à éprouver – la force d'attraction de récits n'ayant pourtant guère d'apparence de vérité, comme une preuve nouvelle que l'esprit de doute du romancier n'épargne pas son propre travail.

2. PARTIALITÉ

Les romanciers sont généralement plus enclins à dévaloriser les écrits historiques qu'ils concurrencent, en particulier parce qu'ils les jugent partiaux. Ainsi Stendhal avertit, dans ses *Chroniques italiennes* :

La première chose à faire, lorsqu'on veut connaître l'histoire d'Italie, c'est donc de ne point lire les auteurs généralement approuvés ; nulle part on n'a mieux reconnu le prix du mensonge, nulle part, il ne fut mieux payé.¹⁷⁴

À l'inverse, dans son ouvrage *Sur Catherine de Médicis*, Balzac fustige les déformations que les petites gens infligent à l'histoire des grands :

Comment l'erreur se propage-t-elle et s'accrédite-t-elle ? ce mystère s'accomplit sous nos yeux sans que nous nous en apercevions. Personne ne se doute combien l'imprimerie a donné de consistance et à l'envie qui s'attache aux gens élevés et aux plaisanteries populaires qui résument en sens contraire un grand fait historique.¹⁷⁵

Vigny n'épargne pas non plus ce genre de critiques vis-à-vis de sources qui, sans pouvoir être accusées de mythification, apparaissent toutefois très partisans.

Dans *Cinq-Mars*, en particulier, le caractère odieux de certains documents de première main apparaît clairement. Au chapitre VII, la longue transcription de onze commandements adressés à Louis XIII par Richelieu suffit ainsi à dénoncer l'ascendant du ministre sur son souverain. Le narrateur se contente d'en orienter la lecture par une simple phrase introductive : « Ils nous sont demeurés comme un monument effrayant de l'empire qu'un homme peut arracher à force de temps, d'intrigues et d'audace »¹⁷⁶. Telle n'était bien sûr pas la conclusion escomptée par le cardinal. Le narrateur souligne ensuite ce décalage entre les attentes du personnage et la réception critique qu'amène l'excès de ses prétentions : il dénonce « la terrible naïveté qui lui fait léguer lui-même ses ordres à la postérité, comme si elle aussi devait croire en lui »¹⁷⁷. L'écrit historique n'apparaît donc pas comme un véhicule

¹⁷³ *L'Alméh*, chapitre III, p. 476-477.

¹⁷⁴ Stendhal, « L'Abbesse de Castro », *Chroniques italiennes*, [1839, 1865], éd. Béatrice Didier, Paris, Garnier-Flammarion, 1977, p. 66.

¹⁷⁵ H. de Balzac, *Sur Catherine de Médicis*, *op.cit.*, p. 13.

¹⁷⁶ *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 80.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 81.

du savoir à révéler mais comme le témoignage d'une posture à juger avec lucidité.

Les « Notes et documents historiques » qui referment *Cinq-Mars* donnent un exemple de la méthode critique qui préside à l'exploitation de ses sources par l'auteur. Celui-ci soumet en particulier à un sévère « EXAMEN » (le terme est révélateur) « LA CORRESPONDANCE SECRÈTE DU CARDINAL DE RICHELIEU RELATIVE AU PROCÈS DE MM. CINQ-MARS ET DE THOU »¹⁷⁸. L'assurance du ministre s'y trouve en effet entretenue par des auxiliaires obséquieux, qui adoptent sans réserve la cause de leur maître. Vigny dénonce ainsi les « rapports du fidèle agent Chavigny, lequel ne connaît pas d'assez humbles termes pour parler du cardinal, dont il se dit sans cesse la créature »¹⁷⁹. Il lui arrive également de reprendre en main les données historiques qu'il a collectées pour en faire lui-même le récit et l'analyse critique, comme dans ce passage : « Les observateurs politiques ne s'endorment pas : ils excitent Louis XIII par tous les moyens possibles contre le bouc-émissaire sur qui tout péché doit retomber. »¹⁸⁰ L'emploi du présent de narration suggère une connaissance intime de faits anciens mais les commentaires ironiques de l'écrivain montrent qu'il sait rester à juste distance des témoignages dans lesquels il s'est plongé et qui lui permettent surtout de faire revivre le passé pour le juger avec précision.

Les papiers officiels de l'époque, fidèles reflets du pouvoir en place, appellent la même vigilance. C'est surtout pour dénoncer leur superficialité, dépourvue d'analyse, que le narrateur y fait référence au chapitre VII, à propos de l'intolérance radicale de Richelieu vis-à-vis de toute critique publiée à son encontre :

il n'était satisfait que lorsqu'il avait fait condamner par le Parlement le livre ennemi à être brûlé en place de Grève, comme *injurieux au Roi en la personne de son ministre l'illustrissime Cardinal*, comme on le voit dans les arrêts du temps¹⁸¹.

L'italique ne semble pas seulement marquer la citation comme le feraient des guillemets mais souligner, de surcroît, le refus du narrateur de reprendre à son compte des déclarations spécieuses, prenant prétexte de l'honneur du roi pour masquer l'irascibilité orgueilleuse de son ministre, afin – peut-être – de ne pas en subir les conséquences. Dans la même page, Vigny montre toutefois la force du parti pris chez Antoine Aubery qui, bien que publiant son *Histoire de M. le cardinal-duc de Richelieu* en 1660, soit 28 ans après la mort de l'intéressé, refuse comme lui toute perspective critique :

L'honnête avocat Aubery, qui nous a transmis une des plus fidèles histoires de *l'éminentissime* cardinal, est transporté de fureur au seul titre du premier de ces livres, et s'écrie que « le grand ministre eut bien sujet de se glorifier que ces ennemis, inspirés contre leur gré du même enthousiasme qui a fait rendre des oracles à l'ânesse de Balaam, à Caïphe et autres qui semblaient plus indignes du don de la prophétie, l'appelaient à bon titre cardinal de la Rochelle, puisqu'il avait, trois ans après leurs écrits, réduit cette ville ; de même que Scipion a été nommé l'Africain pour avoir subjugué cette PROVINCE ». Peu s'en fallut que le père Joseph, qui était nécessairement dans les mêmes idées, n'exprimât dans les mêmes termes son indignation ; car il se rappelait avec douleur la part de ridicule qu'il avait prise dans le siège de la Rochelle, qui, tout en n'étant pas une *province* comme l'Afrique, s'était permis de résister à *l'éminentissime* cardinal, quoique le père Joseph eût voulu faire passer

¹⁷⁸ *Ibid.*, « Notes et documents historiques », p. 343 *sqq.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 345.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 347.

¹⁸¹ *Ibid.*, chapitre VII, p. 87.

les troupes par un égout, se piquant d'être assez habile dans l'art des sièges.¹⁸²

L'ironie du narrateur est perceptible dès l'introduction de l'extrait, qui célèbre l'exactitude d'un historien défendant pourtant l'objet de son œuvre avec au moins autant de chaleur qu'un « avocat », au point de reprendre le titre honorifique accordé aux cardinaux pour le désigner. C'est ce que laisse entendre la nouvelle occurrence de l'italique, signe probable d'une modalisation en discours second¹⁸³ dénonçant l'ineptie d'un tel hommage. Quant au superlatif utilisé pour distinguer l'œuvre citée, il ne fait guère que porter préjudice à toutes les publications historiques, valorisant plutôt les propositions critiques du roman de Vigny. Les quelques lignes empruntées à Aubery justifient du reste entièrement ce ton sarcastique : le prétendu historien retourne complètement le sens des pamphlets hostiles à Richelieu pour y lire les prophéties d'un exploit semblant répondre à un dessein divin (du fait des références bibliques convoquées¹⁸⁴) et élevant le cardinal au rang d'un héros antique. C'est donc à bon droit que les commentaires du narrateur dénoncent ensuite une déférence ne faisant que reproduire l'aveuglement servile du père Joseph, en soulignant encore une fois des termes d'une prétention déplacée, comme le confirme l'allusion aux bassesses effectives du siège de la Rochelle.

Ce genre d'éloges inconsidérés n'est toutefois pas exceptionnel. D'autres sont dénoncés au fil du roman, comme à la fin du chapitre VII, décrivant le voyage de Richelieu vers Perpignan :

La dimension de la litière obligea plusieurs fois de faire élargir des chemins et abattre les murailles de quelques « villes et villages » où elle ne pouvait entrer : « en sorte », disent les auteurs des manuscrits du temps, tout pleins d'une sincère admiration pour ce luxe, « en sorte qu'il semblait un conquérant qui entre par la brèche ». Nous avons cherché en vain avec beaucoup de soin quelque manuscrit des propriétaires ou habitants des maisons qui s'ouvriraient à son passage où la même admiration fut témoignée, et nous avouons ne l'avoir pu trouver.¹⁸⁵

Plusieurs effets de discordance frappent ici. D'abord, le déterminant indéfini *quelques*, qui tend à connoter une quantité négligeable, ne laisse pas attendre l'ampleur des destructions, touchant des « villes et villages » entiers. La désignation d'un tel ravage comme un « luxe » apparaît ensuite totalement injustifiée, de même que la perspective louangeuse alors mise en évidence. La seconde phrase achève de condamner cette courte vue en s'interrogeant sur la possibilité d'une autre optique, avec une naïveté semblable à celle des historiens du temps, laquelle, de ce fait, n'apparaît plus tant « sincère » qu'hypocrite ou insensée. L'ironie du narrateur crée ainsi un effet d'évidence, dénonçant non seulement le scandale des faits mais, plus encore, celui de leur relation trompeuse. La valeur de tout témoignage passé s'en trouve remise en cause, d'autant plus que l'expression « les auteurs des manuscrits du temps » reste très générale. La relative désinvolture avec laquelle le romancier cite ces documents, sans ménager les coupes, achève de témoigner de la hauteur qu'il peut afficher face à des autorités dont la légitimité est usurpée. Au chapitre XXV, après que le narrateur a souligné la cruauté

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Voir notre chapitre 8, note 382, p. 645.

¹⁸⁴ Voir Nombres, XXII-XXIV, pour l'épisode de l'ânesse de Balaam, empêchant son maître de maudire les hébreux, ainsi que Jean XI, 45-53, pour le rôle décisif de Caïphe dans l'exécution de Jésus.

¹⁸⁵ *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 93.

de Richelieu remontant le Rhône en exhibant ses prisonniers, et blâmé l'absence d'esprit critique des témoins de la scène, il n'est plus besoin d'un commentaire pour dénoncer l'aveuglement dont relève l'émerveillement futile de certains :

« Il se faisait tirer, dit un journal manuscrit de cette année, contre-mont la rivière du Rhône [...] Il y avait plaisir d'ouïr les trompettes qui jouaient en Dauphiné avec les réponses de celles du Vivarais, et les redits des échos de nos rochers ; on eût dit que tout jouait à mieux faire. »¹⁸⁶

La dissonance qu'installe cette longue citation (s'étendant sur trois paragraphes) dans un récit pathétique pour le lecteur attaché aux protagonistes du roman permet de faire sentir comme une évidence la partialité scandaleuse de la source et la nécessité de s'en distancier. Vigny parvient au même genre d'effet avec l'épigraphe de « Madame de Soubise », qui célèbre sans nuance le massacre de la saint Barthélemy pour avoir « delivr[é] la chrestienté [...] de pestes » diaboliques¹⁸⁷, de sorte que le titre de l'ouvrage de *Le Frère d'ou* est tirée cette citation, et qui inspire le poème – *La Vraye et entière histoire des troubles* – semble dénoncer avec une ironie fortuite la prétention indue de certains ouvrages historiques à relater la vérité des temps passés.

Dans cet extrait, la dépréciation des protestants semble aussi insensée que la célébration de la tuerie. De même qu'il refuse l'amplification épique du bien comme du mal, Vigny n'accepte en effet pas plus, chez les historiens, l'injustice du blâme que celle de l'éloge. C'est ainsi qu'il dénonce une confusion des documents dignes de confiance dans l'appendice « Sur les œuvres de Chatterton » : « quand on a voulu écrire sur Chatterton, on a trop souvent copié le pamphlet au lieu de l'histoire. »¹⁸⁸ Les pamphlets sur Concini ne sont pas davantage retenus par l'auteur de *La Maréchale d'Ancre*, qui s'en justifie dans des notes infrapaginales relativement étonnantes, Gérard Genette disant ne connaître « guère d'exemples de notes autoriales au théâtre »¹⁸⁹, genre de la représentation plus que de la lecture, *a priori*. Cette exception met en valeur la volonté qu'a Vigny de discuter l'histoire autant que de la mettre en scène, de dévoiler les coulisses de son écriture pour les soumettre à notre réflexion. En marge du récit que fait Picard, à la scène 2 de l'acte II, des coups qu'il reçut pour avoir exigé, en montant sa garde bourgeoise dans les rues de Paris, que le maréchal d'Ancre livrât un mot de passe comme tout un chacun, Vigny introduit un document relatif à la « livrée zinzolin, jaune et noire » des hommes de Concini par ces mots :

Voici quelques citations extraites des rares pamphlets du temps, que j'ai sous les yeux, dont plusieurs écrits en vers pitoyables, et par lesquels la mauvaise humeur parisienne préludait aux histoires rimées de la Fronde.¹⁹⁰

Cette introduction montre bien que l'intérêt de la citation qui suit n'est pas d'apporter des précisions sur un détail vestimentaire attesté, mais plutôt de justifier la liberté du dramaturge de ne pas adopter les perspectives dangereuses (pour un conservateur modéré, attaché à un ordre paisible) d'écrits de peu d'importance (tant du point de vue du nombre que de la qualité), mais de leur préférer l'évocation mesurée prêtée à l'honnête Picard. De même, au

¹⁸⁶ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 299-300.

¹⁸⁷ « Madame de Soubise », *Poèmes antiques et modernes*, p. 74. Voir notre chapitre 2, p. 145.

¹⁸⁸ *Chatterton*, « Sur les œuvres de Chatterton », p. 820.

¹⁸⁹ G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 334.

¹⁹⁰ *La Maréchale d'Ancre*, II, 2, p. 653.

moment du dénouement, une longue note en défend le caractère pathétique, apporté par la présence de Léonora et de ses enfants sur le lieu de la mort de Concini :

Au milieu d'un fatras d'injures grossières que je n'oserais réimprimer par pudeur, et dont on accabla le vaincu après sa mort, entre [...] mille [...] cris de haine que la mort de Concini, que son corps déterré, pendu, déchiré, que son cœur arraché, rôti, vendu et mangé, n'avaient pu assouvir, j'ai trouvé, avec attendrissement, un soupir de pitié que quelque âme honnête de ce temps osa exhiler. – C'est un petit livre de six pages, caché au milieu de toutes ces impuretés comme une petite fleur dans un marécage. Il s'appelle *Souspirs et Regrets du Fils du Marquis d'Anchre sur la mort de son Père et sur l'exécution de sa Mère*. Là, plus de sanglante ironie ; ce sont des larmes [...] qui l'a pu écrire ? Point de nom d'auteur ; le pauvre homme eût été pistoleté¹⁹¹...

Vigny revendique ici une approche personnelle et même décalée de l'histoire, inspirée par un texte d'origine incertaine, mais donnant voix à une perspective inédite, émouvante, permettant une appréhension plus intime des événements, sans en idéaliser les protagonistes ni les défigurer par des caricatures aussi honteuses que les sévices infligés aux suppliciés, au mépris de leur humanité. La contestation des sources historiques par Vigny ne consiste donc pas seulement à critiquer certains partis pris obséquieux pour en justifier d'autres, impitoyables, comme souvent dans *Cinq-Mars*. Outre que ce premier roman n'est pas dépourvu de nuances¹⁹², le dédain qu'y manifeste l'auteur pour maints documents, joint à une valorisation implicite de représentations imaginaires plus justes, contribue à une profonde mise en cause de l'écriture de l'histoire, tributaire de choix qui contribuent à fragiliser la notion de vérité.

3. TORSIONS DURABLES

Le dénouement de *Cinq-Mars* met en valeur la pertinence de l'optique critique de Vigny en prêtant à Milton ce commentaire sur Richelieu : « Cet homme a ébranlé ce qu'il devait soutenir, et on l'admire ! »¹⁹³ Formulé comme un constat, le blâme du ministre semble aller de soi, tandis que les jugements favorables qu'il inspire apparaissent comme des paradoxes surprenants. Attribuer cette analyse à un étranger ajoute de plus à sa crédibilité puisqu'elle peut s'expliquer par un recul dont seraient incapables les compatriotes – et contemporains – du cardinal. Le roman dénonce toutefois l'incapacité de la postérité à acquérir la clairvoyance du poète anglais. C'est le sens de la périphrase utilisée pour désigner Richelieu au chapitre XXIV : « celui qu'on appelle le grand politique »¹⁹⁴. L'emploi du pronom indéfini et du présent gnominique signale à la fois la généralité et la permanence d'un jugement amoral – puisque dans cette scène le ministre reprend l'ascendant sur le roi de manière ignoble, demandant même d'avoir la main sur ses enfants – mais devenu quasi canonique. Les personnages se montrent conscients de ce risque de perpétuation d'une appréciation discutable. Présentant ses projets à son ami de Thou, au chapitre XVIII, *Cinq-Mars* lui dit ainsi : « j'ai craint de mourir mal jugé par vous, si j'ai à mourir : à présent je supporte bien

¹⁹¹ *Ibid.*, V, 16, p. 713-714.

¹⁹² Voir notre chapitre 8, p. 613 *sqq.*

¹⁹³ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 336.

¹⁹⁴ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 296.

l'idée de la malédiction du monde, mais non celle de la vôtre »¹⁹⁵. En présentant la perspective d'une condamnation publique comme inévitable quoiqu'injuste, le personnage veut faire croire à une vérité intime inconnue du plus grand nombre. Si cette suggestion est de nature à valoriser l'envers romanesque de l'histoire imaginé par l'auteur, il semble toutefois, ici, qu'elle dénonce davantage une tentative du personnage de modeler son image à son avantage. De Thou reste d'ailleurs sceptique et demande : « savez-vous que votre nom sera l'horreur de la postérité ? »¹⁹⁶ Si le terme *horreur* constitue une hyperbole, le dénigrement envisagé n'apparaît pas sans pertinence. Vigny interroge donc surtout, dans cette scène, l'excès des jugements gravés dans la mémoire collective plutôt que la possibilité d'une erreur totale. Lors de l'épisode de la lecture chez Marion de Lorme, en revanche, Descartes déplore comme une règle – au présent gnomique – l'enracinement d'une idée fautive dans des esprits ignorants : « si l'homme est tué au milieu de l'exécution de son plan, la postérité conserve de lui l'idée qu'il n'en avait pas, ou en avait conçu un mauvais ; et c'est désespérant. »¹⁹⁷ Dans *Stello*, le Docteur noir formule également cette loi quand il prive André de Chénier de sa particule et commente, entre parenthèses : « puisque son nom est demeuré ainsi façonné par la voix publique, et ce qu'elle fait est immuable »¹⁹⁸.

Vigny met aussi en évidence le rôle de l'écriture, fixatrice de déformations précoces. Ainsi, au moment du dénouement :

Si quelques voix s'élevaient, c'était pour lire et relire sans cesse avec ironie les légendes et les inscriptions dont l'idiote flatterie de quelques écrivains obscurs avait entouré les portraits du cardinal-duc.¹⁹⁹

Le narrateur montre certes la stupidité de louanges ne suscitant que la raillerie, mais il laisse toutefois sentir que les « inscriptions » demeureront quand se seront tues les « voix » qui, de surcroît, auront contribué à les populariser. Le chapitre VII conte quant à lui l'origine d'un écrit dont la valeur se trouve ainsi remise en cause. Il montre en effet M. de Montauron obtenant de Richelieu, pour Corneille, une pension de cinq cents écus sur sa cassette personnelle, avant cette conclusion :

Et le trésorier de l'épargne se retira, charmé de la libéralité du ministre, et fut chez lui recevoir, avec assez de bonté, la dédicace de *Cinna*, où le grand Corneille compare son âme à celle d'Auguste, et le remercie d'avoir fait l'aumône à *quelques Muses*.²⁰⁰

En suggérant que le trésorier s'est attribué la générosité de Richelieu, le narrateur déprécie la dédicace outrancière de *Cinna*, tout en soulignant, par l'emploi du présent de permanence, comment cette illusion jouit néanmoins de l'immortalité de l'œuvre du grand dramaturge. Un tel épisode valorise en revanche la démarche du romancier de réécrire l'histoire comme pour en corriger les mensonges. Vigny explicite du reste ce projet dans les « Notes et documents historiques » refermant le volume : « Quelle confusion ! quel temps ! On ne saurait trop éclairer les points principaux de l'histoire, pour éteindre les puérils regrets du passé dans

¹⁹⁵ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 202.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 206.

¹⁹⁷ *Ibid.*, chapitre XX, p. 236.

¹⁹⁸ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 595.

¹⁹⁹ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 332.

²⁰⁰ *Ibid.*, chapitre VII, p. 92.

quelques esprits qui n'examinent pas.»²⁰¹ Pour le romancier, si certains admirent encore Richelieu, c'est qu'ils adoptent sans lucidité le point de vue des contemporains du ministre, dupes de ses manipulations.

La clairvoyance qu'il prône conduit, dans les « Réflexions sur la vérité dans l'Art » introduisant le roman à partir de sa quatrième édition (en 1829, chez Gosselin), à des remises en cause radicales de ce qu'il est convenu d'appeler le « VRAI », que Vigny juge « secondaire » et ramène à « une illusion de plus dont [l'art] s'embellit, un de nos penchants qu'il caresse »²⁰². Cette déclaration audacieuse est préalablement justifiée par la mise au jour d'une tendance populaire à recomposer les événements historiques afin d'en tirer des leçons et par le rappel de la liberté des Anciens, à propos desquels on lit : « soumise à la double composition de l'opinion et de l'écrivain, leur histoire nous arrive de troisième main, et éloignée de deux degrés de la vérité du fait »²⁰³. Aude Déruelle salue à juste titre le « point de vue étonnamment neuf » de cette préface : « Dire "L'HISTOIRE EST UN ROMAN DONT LE PEUPLE EST L'AUTEUR", c'est admettre que l'histoire est *toujours déjà un récit*, et donc, de fait, le roman historique un récit second. »²⁰⁴ Mark K. Jensen affirme également avec raison :

les critiques ont eu tort de voir dans le raisonnement de cette préface un effort embarrassé pour se défendre contre des accusations d'avoir faussé sans vergogne les données élémentaires de l'histoire. Elle est plutôt l'expression d'une conscience aiguë de la mobilité de la frontière entre la narration historique et le récit fictif, entre l'histoire et le roman, [...] entre la science et l'art.²⁰⁵

B) PAUVRETÉ DE LA DOCUMENTATION

L'acuité critique de Vigny face aux écrits historiques ne s'arrête pas là. Il ne se montre pas seulement conscient des erreurs ou des injustices perpétuées par de nombreux documents, mais également de leurs lacunes et, finalement, de leur stérilité.

1. LACUNES

Il y a pire, peut-être, que les mensonges des traces du passé, c'est leur absence, car, comme l'écrit Paul Veyne, « comment résoudre la difficulté qu'est l'existence d'aspects du passé que les sources nous laissent ignorer et que nous ignorons qu'elles nous laissent

²⁰¹ *Ibid.*, « Notes et documents historiques », p. 342.

²⁰² *Ibid.*, « Réflexions sur la vérité dans l'Art », p. 11.

²⁰³ *Ibid.*, p. 10.

²⁰⁴ A. Déruelle, « *Cinq-Mars* ou la lecture de l'histoire », in I. Hautbout et M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier, op.cit.*, p. 91.

²⁰⁵ Mark K. Jensen, « Vigny, l'histoire et le roman », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* n° 45, *op.cit.*, p. 328-329.

ignorer ? »²⁰⁶ Vigny justifie cette inquiétude en rendant sensible la perte ou l'inexistence de certaines empreintes du temps.

a) PERTE DES TRACES

La disparition des marques du passé afflige de nombreux auteurs romantiques. Mérimée ouvre sa *Chronique du règne de Charles IX* sur l'évocation d'« inscriptions attestant les fortunes diverses d'une guerre civile », mais disparues deux siècles plus tard²⁰⁷. Dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo s'indigne explicitement « devant les dégradations, les mutilations sans nombre que simultanément le temps et les hommes ont fait subir »²⁰⁸ au livre de pierre que représente pour lui la cathédrale et, plus largement, à l'ensemble de la capitale.

Pour sa part, Vigny n'hésite pas à souligner l'inévitable mutilation des corps. Dans *Stello*, elle équivaut certes à la disparition opportune d'inscriptions compromettantes quand le coup de sabre d'Henriot arrache les « plus dangereux [...] hiéroglyphes » tatoués sur le bras de Blaireau : « Les fleurs de lis, les Bourbons et Madeleine sont enlevés avec l'épiderme »²⁰⁹, constate le Docteur noir, suggérant que le canonier va désormais pouvoir nier certaines pages encombrantes de son passé. La dispersion des cendres d'Hélène, à la fin du poème qui porte son nom, est en revanche envisagée comme une ultime dégradation particulièrement douloureuse²¹⁰, de même que, dans « Le Déluge », la disparition des momies, corps

Dérobés à la mort, mais reconquis par elle²¹¹,

et dont le roi, sombrant avec eux, pensa

Que nul ne saurait plus le nom de tant de Rois,
Qu'un seul jour désormais comprendrait leur histoire,
Car la postérité mourait avec leur gloire.²¹²

Si cette crainte d'un anéantissement total de toute chance de souvenir peut sembler excessive pour le lecteur qui n'ignore pas tout de ce que fut l'Égypte ancienne, surtout après les travaux scientifiques complétant la campagne militaire du début du XIX^e siècle, elle donne à mesurer l'ampleur des pertes que peuvent entraîner les aléas du temps.

Sans tout effacer de leur existence, la disparition des hommes menace plus sûrement le souvenir de leur personnalité. D'où la question qui ouvre un poème dédié à Marie Dorval en juillet 1831 :

Quel fut jadis Shakespeare ? – On ne répondra pas²¹³,

ajoute le poète, sans illusion. S'il se montre « sur [l]a trace » du grand écrivain anglais, c'est

²⁰⁶ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* [1971], Paris, Seuil, « Points. Histoire », 1979, p. 30.

²⁰⁷ P. Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, *op.cit.*, p. 20.

²⁰⁸ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op.cit.*, III, chapitre I, p. 155.

²⁰⁹ *Stello*, chapitre XXXVI, p. 646.

²¹⁰ Voir notre chapitre 7, p. 552.

²¹¹ « Le Déluge », v. 253, *Poèmes antiques et modernes*, p. 39.

²¹² *Ibid.*, v. 256-258.

²¹³ « Quel fut jadis Shakespeare ? », v. 1, *Fantaisies*, *Œuvres complètes*, t. I, p. 212.

donc « cherchant » des sentiments que « Rien ne trahit »²¹⁴. Stello déplore quant à lui la fragilité des noms, difficiles à immortaliser et qui suscitent de toute façon la méfiance des chercheurs modernes :

Le Laocoon et la Vénus de Milo sont anonymes, et leurs statues ont cru leurs noms immortels en cognant leurs blocs avec un petit marteau. Le nom d'Homère, ce nom de demi-dieu, vient d'être rayé du monde par un monsieur grec ! « Gloire, rêve d'une ombre ! » a dit Pindare, s'il a existé, car on n'est sûr de personne à présent.²¹⁵

Comme l'explique Alphonse Bouvet en note²¹⁶, le poète fait ici allusion à Constantin Koliadès qui, dans le sillage de Vico et de l'abbé d'Aubignac, réduisit Homère à un nom symbolique, matérialisant une longue tradition de récits populaires. Stello semble dénoncer le nihilisme irrévérencieux de cette hypothèse en l'étendant à un autre nom majeur de la poésie grecque, dont il déforme significativement les propos²¹⁷, illustrant involontairement l'idée d'une délitescence généralisée des vestiges du passé.

Vigny insiste en d'autres endroits sur le fait que leurs œuvres mêmes survivent médiocrement à leurs créateurs, modérant la crainte d'une fatalité de l'écrit, mais également l'optimisme testamentaire de « L'Esprit pur »²¹⁸. Un autre poème dédié à Marie Dorval en juillet 1831 (alors que Vigny a dû confier à mademoiselle George le rôle de la maréchale d'Ancre) reprend, en demi-teinte, le thème du pouvoir immortalisant de la poésie, rendu célèbre par le Ronsard des sonnets pour Hélène, avant d'être obscurci par l'ironie baudelairienne²¹⁹. Vigny émet d'abord une simple hypothèse :

Si des siècles mon nom perce la nuit obscure,
Ce livre, écrit pour vous, sous votre nom vivra.²²⁰

Mais la confiance qui se lit assez vite dans la persistance des mots s'accompagne rapidement de la certitude de leur affaiblissement :

[...] Une autre bouche
Dit des mots que j'avais sur vos lèvres rangés,
Et qui vers l'avenir (cette perte nous touche)
Iront de voix en voix moins purs et tout changés.²²¹

« Après nous ce sera pire chose »²²², ajoute même le poète avant d'assimiler cette dégradation à une loi naturelle. La confiance formulée – en guise de pointe – dans l'intégrité de la dédicace originelle apparaît ainsi comme une faible consolation, dont la relative vanité peut rappeler le leitmotiv de l'écriture dans le sable²²³.

Le pessimisme de *Daphné* est plus radical : le sac de l'archevêché montre comment des

²¹⁴ *Ibid.*, v. 3 et 6.

²¹⁵ Stello, chapitre XVII, p. 542-543.

²¹⁶ A. Bouvet, *Œuvres complètes*, t. II, note 1, p. 1497.

²¹⁷ *Ibid.*, note 2.

²¹⁸ Voir notre chapitre 2.

²¹⁹ Voir Pierre de Ronsard, *Sonnets pour Hélène* [1578], XLIII, *Les Amours*, éd. Françoise Joukovsky, Paris, Gallimard, « Poésie », 1974, p. 336 ; puis C. Baudelaire, « Je te donne ces vers afin que si mon nom... », *Les Fleurs du Mal*, *op.cit.*, « Spleen et Idéal », XXXIX, p. 88.

²²⁰ « Si des siècles mon nom perce la nuit obscure... », v. 1-2, *Fantaisies*, *op.cit.*, p. 212.

²²¹ *Ibid.*, v. 5-8.

²²² *Ibid.*, v. 9.

²²³ Voir notre chapitre 4, p. 280-281.

centaines de livres, « pauvres restes du passé qui avaient glorieusement traversé l’océan des siècles barbares », devenant de véritables « trésors », peuvent « faire naufrage », « perd[us] pour toujours » par « l’esprit des temps »²²⁴. Les termes employés recherchent à l’évidence l’émotion du lecteur, en appelant admiration et pitié pour ces sortes de héros vaincus. L’évocation n’égale toutefois pas la violence des représentations craintives de Servus Dei, au chapitre III de *L’Alméh* :

il ne fallait donc pas attendre moins qu’une de ces grandes invasions par lesquelles, de temps à autre, un peuple se rue sur un peuple, une race écrase une race, efface ses lois religieuses et humaines, réduit son langage au silence pour en faire une science morte, et recouvre la civilisation précédente de tout le poids de la sienne, comme une couche de terre, éboulée tout à coup, laisse à peine quelques arbres et quelques grands édifices montrer leurs cimes et leurs pointes au milieu des aspects nouveaux des campagnes rajeunies.²²⁵

Malgré la touche positive qu’apporte finalement l’idée d’une jouvence, le tableau reste effrayant, en particulier à cause de la perspective d’une destruction du langage même, rendant impossible toute compréhension d’éventuels vestiges. Bien plus paisible, l’épilogue de l’histoire d’André Chénier, dans *Stello*, n’est qu’à peine moins sombre. Refermant son récit sur le devenir du portrait offert par le poète à madame de Saint-Aignan, le docteur prédit :

les petits-enfants de la belle duchesse l’auront toujours pris pour un grand-oncle : c’est la destinée des portraits. Ils ne font battre qu’un seul cœur, et quand ce cœur ne bat plus, il faut les effacer.²²⁶

L’idée que même ce qui subsiste du passé perd son sens, et donc sa valeur, avec le temps, colore cette conclusion d’une amertume certaine.

b) ABSENCE DE TRACES

Vigny va jusqu’à envisager que certains personnages ou événements ne laissent aucune trace, restant quasiment inconnus de tous, ou sombrant immédiatement dans l’oubli. Le futur cardinal de Retz amène à réfléchir à cette éventualité quand il dit à l’un de ses complices dans l’organisation de la fausse émeute parisienne relatée au chapitre XIV de *Cinq-Mars* : « vous serez dans nos hommes illustres, si nous trouvons un Plutarque »²²⁷. Cette réplique rappelle la nécessaire médiation d’un récit pour que les faits survivent dans les mémoires. En outre, elle dénonce implicitement, dans toute entreprise d’historien, une hiérarchisation qui, sélectionnant et évaluant les événements, risque d’en fausser le cours complexe : c’est en particulier ce que laisse soupçonner le caractère déplacé de l’allusion à Plutarque à propos d’un acte peu glorieux. Stello interroge plus précisément l’arbitraire des choix des historiens et des artistes quand il déplore que le nom du paysan ayant voté l’ostracisme d’Aristide se soit perdu :

Gloire éternelle à l’homme d’Athènes... – Oh ! pourquoi ne sait-on pas son nom ? Pourquoi

²²⁴ *Daphné*, chapitre II, p. 908.

²²⁵ *L’Alméh*, chapitre III, p. 471.

²²⁶ *Stello*, chapitre XXXVII, p. 647.

²²⁷ *Cinq-Mars*, chapitre XIV, p. 161.

le sublime anonyme qui créa la Vénus de Milo ne lui a-t-il pas réservé la moitié de son bloc de marbre ? Pourquoi ne l'a-t-on pas écrit en lettres d'or, ce nom grossier sans doute, en tête des Hommes illustres de Plutarque ?²²⁸

Ces questions reçoivent plusieurs réponses dans l'œuvre de Vigny. Timoléon met en avant deux causes majeures d'obscurité quand il déclare, à la fin du deuxième chapitre de *La Veillée de Vincennes* : « Remarquez dans ma vie que jamais je n'ai rien fait de bien qui ne restât inconnu ou mal interprété. »²²⁹ Le capitaine Renaud décrit un phénomène similaire, quoique recherché et non plus subi :

Tantôt mes services étaient inaperçus, tantôt élevés au-dessus de leur mérite, et moi je ne cessais de les tenir dans l'ombre, de tout mon pouvoir, redoutant surtout que mon nom fût trop prononcé. La foule était si grande de ceux qui suivaient une marche contraire, que l'obscurité me fut aisée, et je n'étais encore que lieutenant de la Garde Impériale en 1814²³⁰.

Même si le soldat ne s'en plaint pas, sa confidence pointe un dysfonctionnement important, que le roman contribue à corriger en honorant des héros méconnus : la mise en valeur des hommes les plus avides de reconnaissance, non pas les plus méritants.

Au chapitre XXXVI de *Stello*, l'apostrophe enflammée du Docteur noir à Blaireau dénonce plus clairement l'injustice laissant dans l'ombre des personnages modestes mais qui ont pu jouer – quoique incidemment – un rôle majeur dans l'histoire :

« Ô Blaireau ! ton nom ne tiendra pas la moindre place dans l'histoire, [...] de tous les hommes appelés grands par les conteurs d'histoire, il y en a peu qui aient fait des choses aussi grandes que celles que tu viens de faire. [...] D'autres hommes vont gouverner qui seront félicités de ton œuvre [...]. On écrira beaucoup et longtemps, et peut-être toujours, sur le 9 Thermidor ; et jamais on ne pensera à te rapporter l'hommage d'adoration qui t'est dû [...]. »

Cela dit, je m'inclinai avec un respect réel et plein d'humiliation, après avoir vu ainsi tout au fond de la source d'un des plus grands événements politiques du monde.²³¹

Bien sûr, la scène ne va pas sans une certaine facilité de la part de l'auteur, qui souligne la méconnaissance d'un épisode fictif qu'il suppose crucial pour en blâmer les historiens, au profit de l'histoire des petites causes que propose de reconstituer le roman. Elle a néanmoins le mérite de faire prendre conscience du caractère relatif de la vérité historique, fortement dépendante des récits qui peuvent en être faits, et d'inviter à imaginer d'autres possibles à même d'enrichir les représentations du passé. Lors du dernier monologue qu'il prononce dans *La Maréchale d'Ancre*, c'est par une remarque déconcertante que Concini interroge quant à lui la justice du souvenir. Se remémorant l'ordre qu'il donna à Ravailac d'assassiner Henri IV et qui lui permit ensuite une ascension fulgurante, il déclare en effet : « Si je n'avais pas fait cela, je n'étais rien en passant sur la terre, et j'ai été quelque chose, et l'avenir saura mon nom. »²³² Même si le maréchal songe ici aux conséquences de son immense fortune, il laisse aussi soupçonner comment l'angoisse de la disparition et le systématisme d'une logique mémorielle n'enregistrant guère que les grandes commotions de l'histoire peuvent conduire de sombres individus à se distinguer par des actions misérables, qui ne devraient recueillir que

²²⁸ *Stello*, chapitre XXXVII, p. 648.

²²⁹ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre II, p. 729.

²³⁰ *Ibid.*, III, chapitre VIII, p. 807.

²³¹ *Stello*, chapitre XXXVI, p. 646.

²³² *La Maréchale d'Ancre*, V, 11, p. 709.

du mépris. Le drame de Vigny n'infirmes pas cette règle, puisqu'il contribue à immortaliser Concini, mais il en offre tout de même un portrait peu brillant, pour le moins nuancé.

Cinq-Mars souligne à l'inverse une volonté de dissimulation rendant difficile la tâche de l'historien, quand sont décrites les activités du roi dans sa retraite de Chambord :

Souvent il y passait des mois entiers sans voir qui que ce fût, lisant et relisant sans cesse des papiers mystérieux, écrivant des choses inconnues, qu'il enfermaient dans un coffre de fer dont lui seul avait le secret.²³³

Le romancier se contentant de souligner l'opacité des occupations privées du roi, sans prétendre en livrer les clés, elle apparaît impénétrable. Au début des « Amants de Montmorency », c'est l'interrogation du poète qui signale le mystère de l'épisode qu'il s'apprête à évoquer :

Étaient-ils malheureux, Esprits qui le savez !
Dans les trois derniers jours qu'ils s'étaient réservés ?²³⁴

L'apostrophe aux « Esprits » met en évidence une absence de témoin réduisant le narrateur à de simples conjectures. Encore un spectateur peut-il rapporter sans assurance des faits pourtant peu anciens, tel Jean interrogé sur Julien dans *Daphné* : «Voilà tout ce que je me rappelle, et encore est-ce entouré d'un tel nuage qu'il ne s'en échappe que quelques traits épars. »²³⁵ Le motif du voile²³⁶ se retrouve ici pour signaler l'impossibilité de faire revivre le passé dans son apparence première.

2. STÉRILITÉ

Indispensable pour connaître le passé, le document est cependant très insuffisant pour le comprendre ; si le jugement fait défaut aux témoins et aux historiens, leurs efforts d'exactitude restent en grande partie vains. C'est ainsi que Vigny raille Thibaudeau dans les notes sur 1793 qu'il prend en vue de la troisième nouvelle de *Stello* : « Il dit comme tous les historiens des vérités de *M. de La Palisse* : un quart d'heure avant sa mort il était en vie. »²³⁷ L'absurdité de cette caricature fait bien sentir le besoin d'une analyse permettant d'expliquer l'enchaînement des faits. D'autres notes de Vigny assignent cette tâche à l'œuvre historique littéraire. Réfléchissant au procès de Cinq-Mars et de Thou pour la réédition de son premier roman en 1838, l'écrivain affirme notamment :

L'histoire donne les faits un à un et classés par les dates et non par les pensées. [...] Un fait chasse l'autre de la mémoire ; de là le défaut de conclusion, d'unité d'intérêt dans les œuvres d'histoire, distraction et oubli dans l'esprit des lecteurs.

C'est de ce soin de remplir ce vide que sont nés le poème et le roman historique dont la fable tragique et passionnée fait vivre dans le souvenir d'une époque et toutes ses grandes

²³³ *Cinq-Mars*, chapitre XIX, p. 209.

²³⁴ « Les Amants de Montmorency », v. 1-2, *Poèmes antiques et modernes*, p. 102.

²³⁵ *Daphné*, première lettre, p. 946.

²³⁶ Voir notre chapitre 9, ainsi que F. P. Bowman, « A Romantic View of the Hellenist past [...] », *op.cit.*, p. 54.

²³⁷ « Documents sur *Stello* », *op.cit.*, p. 672 (fragment 9 a).

figures en servant de preuve à l'idée de l'écrivain.²³⁸

Éviter la sécheresse d'un simple relevé chronologique permet de retenir l'attention du lecteur de façon à le persuader des thèses de l'auteur ; on reconnaît là les projets habituellement caressés par Vigny dans ses carnets. Un autre fragment soulève toutefois une aporie :

Le roman est forcément coupable envers le vrai anecdotique, et l'histoire rigoureusement exacte et fidèle à la chronique est aussi coupable envers la pensée générale et la haute vue morale d'un siècle que le scrupuleux détail des faits l'empêche trop souvent d'amener.²³⁹

On retrouve la distinction opérée dans les « Réflexions sur la vérité dans l'art » entre exactitude factuelle et signification plus essentielle²⁴⁰, mais Vigny n'établit plus si clairement de hiérarchie, même s'il s'attarde davantage sur les lacunes de l'histoire.

Le reproche n'est pas nouveau. Présentant son projet d'écrire une vie de Charlemagne, en 1695, Fénelon critique les inventions romanesques mais déplore également :

Les historiens originaux de cette vie ne savent ni raconter, ni choisir les faits, ni les lier ensemble, ni montrer l'enchaînement des affaires [...]. Ce qu'on serait le plus curieux de savoir est ce que les historiens ne manquent jamais de taire.²⁴¹

En 1801, les recommandations de Toulougeon en tête de son *Histoire de France depuis la Révolution* s'inscrivent dans ce sillage :

un simple récit des faits n'en apprend pas plus que les gazettes, et même, en disant les faits, il n'instruit pas. L'histoire n'est une leçon plus instructive que le roman, qu'autant qu'elle enseigne à éviter les résultats funestes, comme à obtenir les résultats prospères²⁴².

La leçon que l'historien appelle de ses vœux est même fort concrète. Mais pour de nombreux romanciers, c'est à eux que revient le privilège de faire échapper le récit historique à une pauvreté que Balzac dénonce de façon cinglante dans la préface du *Dernier Chouan*, en 1829 :

L'auteur n'a pas entendu ainsi contracter l'obligation de donner les faits un à un, sèchement et de manière à montrer jusqu'à quel point on peut faire arriver l'histoire à la condition d'un squelette dont les os sont soigneusement numérotés.²⁴³

Vigny manifeste souvent la même désinvolture vis-à-vis des sources historiques, même quand il ne cherche pas à les déprécier au profit d'œuvres littéraires. On le constate dans une note à l'acte II, scène 7 de *La Maréchale d'Ancre*, où le dramaturge, soucieux de montrer son œuvre établie sur « une base plus solide qu'on ne l'a pu croire » afin de rendre plus convaincante l'idée « d'une expiation inévitable », se représente avec des « pièces [...] rares [...] entre les mains », relatives à l'implication de Concini dans l'assassinat d'Henri IV²⁴⁴. L'authentification reste toutefois prudente puisque l'auteur n'argue pas tant d'un fait que d'un soupçon : « Je trouve partout la preuve que la voix publique chargeait les

²³⁸ « Documents sur *Cinq-Mars* », *Œuvres complètes*, t. II, p. 415 (fragment 63).

²³⁹ *Ibid.*, p. 416 (fragment 64 a I).

²⁴⁰ Voir chapitre 6, p. 359, et chapitre 8, p. 654.

²⁴¹ Fénelon, lettre au duc de Beauvilliers (1695), *Œuvres*, t. III, Paris, Auguste Desrez, 1837, p. 477.

²⁴² Emmanuel de Toulougeon, *Histoire de France depuis la Révolution de 1789 écrite d'après les mémoires et manuscrits contemporains, recueillis dans les dépôts civils et militaires*, Paris, Didot, 1801, t. I, p. II.

²⁴³ H. de Balzac, préface du *Dernier Chouan* [1829], *Les Chouans*, *op.cit.*, p. 430.

²⁴⁴ *La Maréchale d'Ancre*, II, 7, p. 661.

Concini de ce crime »²⁴⁵. Il affiche de plus une certaine ironie face à l'exigence de documentation en déclarant : « ce n'est pas qu'à mon sens [...] il soit bien nécessaire qu'une œuvre d'art ait toujours pour autorités un parchemin par crime et un in-folio par passion »²⁴⁶. La formule comptable raille la méticulosité avec bonheur, à tel point qu'elle marque peut-être plus que les précisions érudites mises en avant par l'auteur. C'est elle en tout cas que retint Alexandre Dumas dans ses *Mémoires* pour avancer l'idée célèbre qu'il était « permis de violer l'histoire pourvu qu'on lui fit un enfant »²⁴⁷.

L'ironie de Vigny n'est pas moins sensible au chapitre XXV de *Cinq-Mars*, où il cite pourtant de nombreux documents relatifs à l'exécution de Cinq-Mars et de Thou, quasiment sans commentaire. Reproduire en longueur un compte rendu minutieux permet en effet d'en laisser l'inanité éclater d'elle-même :

Quatre compagnies des bourgeois de Lyon, que l'on appelle *Pennonage*, faisant environ onze ou douze cents hommes, « furent rangées », dit le journal de Montrésor, « au milieu de la place des Terreaux, en sorte qu'elles enfermoient un espace d'environ quatre-vingts pas de chaque côté, dans lequel on ne laissoit entrer personne, sinon ceux qui étoient nécessaires.

« Au milieu de cet espace fut dressé un échafaud de sept pieds de haut et environ neuf pieds en carré, au milieu duquel, un peu plus sur le devant, s'élevoit un poteau de la hauteur de trois pieds ou environ, devant lequel on coucha un bloc de la hauteur d'un demi-pied, si que la principale façade ou le devant de l'échafaud regardoit vers la boucherie des Terreaux, du côté de la Saône : contre lequel échafaud on dressa une petite échelle de huit échelons du côté des Dames de Saint-Pierre. »²⁴⁸

Toutes les précisions chiffrées apportées ici donnent surtout à éprouver combien le roman rend mieux compte de la mort des deux héros, en nous faisant partager la tension et l'émotion des spectateurs, après nous avoir éclairé sur l'enjeu politique et la transfiguration mystique de l'épisode. Ainsi peut s'expliquer la légèreté de Vigny, attribuant la citation à Montrésor alors qu'il copie en fait, selon Alphonse Bouvet, le témoignage d'un confesseur ou d'un assistant des deux protagonistes²⁴⁹, comme s'il accordait peu de considération à l'auteur d'un document si froid. Paradoxalement, ce médiocre souci de se montrer aussi précis que les sources utilisées se manifeste également par la fréquence, inhabituelle jusque là, des citations érudites, tout au long du chapitre : le caractère exceptionnel de la démarche, qui ne semble pas critique mais simplement illustrative, tend à faire ressortir la liberté du romancier, qui ne se réfère guère aux documents que selon l'effet qu'il escompte, sans souci d'afficher un appui constant sur les documents existants. Au chapitre XXIV, une série de notes reproduisant trois extraits de la correspondance entre Richelieu et Gaston suggère du reste, en même temps qu'elle apporte quelques précisions, leur caractère accessoire et nécessairement marginal, sous peine de nuire, à force d'interruptions exogènes pourtant non indispensables, à l'impression de vie que parvient à créer le récit romanesque. D'autres notes révèlent le travail opéré par le romancier sur ses sources en les portant à notre connaissance, comme les

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ A. Dumas, *Mes Mémoires*, t. II, éd. Pierre Josserand, Robert Laffont, « Bouquins », 1989, p. 510. Dumas commence par écrire : « je suis de l'avis de l'auteur ; je ne crois pas qu'il soit bien nécessaire qu'une œuvre d'art ait toujours, pour autorité, "un parchemin par crime, et un in-folio par passion". »

²⁴⁸ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 316-317.

²⁴⁹ Voir note 5, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1401, ainsi que la présentation des sources du romancier, *ibid.*, p. 1313-1314.

documents placés en fin de volume. Ainsi, quand le cardinal, dans son tête à tête avec le roi, justifie l'exil de la reine mère en citant l'exemple du Christ, une apostille signale que Richelieu prononça une phrase similaire trois ans plus tôt, lors d'un conseil visant à statuer sur le sort de Marie de Médicis. L'auteur ne renvoie donc pas tant à la réalité historique pour valoriser la véracité du roman que pour signaler un remaniement avec transparence (à la différence des manipulations cauteleuses de Richelieu) et empêcher le lecteur de confondre scènes attestée et recomposée. La logique romanesque l'emporte en revanche sans scrupule quand le narrateur renvoie aux documents officiels de l'affaire de Loudun, au chapitre V :

le lieutenant criminel lut à la hâte l'arrêt, que l'on trouve encore dans les pièces de ce procès, en date du 18 août 1639, *déclarant Urbain Grandier dûment atteint et convaincu du crime de magie, maléfice, possession, ès personnes d'aucunes religieuses ursulines de Loudun, et autres séculières, etc.*²⁵⁰

Le procès du prêtre ayant été largement truqué, le contenu de l'arrêt est dépourvu de toute valeur. Le romancier le manifeste par une citation tronquée, comme s'il importait peu d'énumérer de façon exhaustive des chefs d'accusation sans fondement, mais aussi en modifiant la date du document pour l'adapter à la chronologie du roman, qui déplace les événements de Loudun de 1634 à 1639 pour les placer sur la route du jeune Cinq-Mars. Il apparaît ainsi que la fiction, qui décrypte l'épisode, l'emporte sur des documents ne faisant que reproduire les mystifications du passé.

Une logique similaire est exposée dans les « Notes et documents historiques », de façon tout aussi étonnante quand l'auteur déclare : « j'ai été religieusement fidèle à l'histoire, et n'ai pas permis à l'imagination de se jouer hors du cercle tracé par la vérité »²⁵¹. Il faut comprendre que l'écrivain ne manque pas d'ironie ou que sa conception de la vérité est toute personnelle pour expliquer qu'il lui associe la notion d'imagination tout en soulignant son respect de l'histoire par un adverbe à valeur hyperbolique. Les « Réflexions sur la vérité dans l'art » en tête de volume confortent cette lecture, en distinguant vérité des leçons et exactitude des détails. C'est fort de cette idée que Vigny revendique un travail de sélection alors qu'il se propose d'examiner la correspondance de Richelieu relative au procès de Cinq-Mars et de Thou :

Pour montrer ces écrits sous leur vrai jour, il est nécessaire d'en écarter les longues phrases de procès-verbal, dont la sécheresse et la confusion ont dégoûté sans doute tous ceux qui les ont parcourus. Mais il importe d'en extraire les traits singuliers et vifs que l'on démêle dans cette nuit, lorsqu'on y attache des regards attentifs.²⁵²

Une fois encore, le document paraît sans valeur s'il n'est pas en mesure de faire sens. C'est sans doute pourquoi, même dans cette annexe érudite, Vigny montre peu de rigueur scientifique. Les indications de sources sont en effet très incomplètes ; les notes d'Alphonse Bouvet révèlent la fréquence des suppressions, fusions ou arrangements : Vigny n'affiche pas tant un sérieux pointilleux qu'une indispensable appropriation critique des sources historiques.

On ne peut donc que contester l'analyse de Pierre Flottes : « [Vigny] n'a aucun souci de

²⁵⁰ *Cinq-Mars*, chapitre V, p. 64.

²⁵¹ *Ibid.*, « Notes et documents historiques », p. 358.

²⁵² *Ibid.*, p. 343.

déterminer les sources les plus probantes ; la critique n'existe pas pour lui. »²⁵³ Il apparaît au contraire que l'écrivain ne cite guère ses sources que pour les critiquer, non pour les brandir comme preuves d'une exactitude qu'il juge vaine. Même quand une logique d'authentification semble à l'œuvre, il apparaît du reste qu'elle ne va pas sans ambiguïté. On le voit au chapitre XXIV de *Cinq-Mars*, où l'auteur précise laconiquement, en note, les références des textes qu'il cite quand il rapporte les exigences de Richelieu suite à la conjuration : se faire constamment accompagner de gardes, y compris pour rendre visite au roi ; conserver les princes en otage, « *comme garantie de la bonne foi de [l']attachement* »²⁵⁴ de Louis XIII. Indiquer que ces demandes figurent dans le manuscrit de Pontis et les mémoires d'Anne d'Autriche ne fait peut-être qu'en dénoncer l'énormité en suggérant qu'elle est difficile à croire et demande à être vérifiée. L'auteur manifeste ainsi une invraisemblance qui n'est pas le propre du roman, mais appartient aussi à l'histoire. En revanche, quand il met dans la bouche de Cinq-Mars, lors de la réunion des conjurés chez Marion de Lorme, de longs extraits d'un manifeste du comte de Soissons²⁵⁵, cet emprunt massif n'est pas souligné ; preuve que Vigny n'est pas tant soucieux de montrer ses dettes que son indépendance face aux sources. On ne peut donc pas non plus souscrire à ce qu'écrit Sarah Mombert des « Réflexions sur le vérité dans l'art » : « le questionnement générique de Vigny ne vient qu'*a posteriori*, en réaction aux discussions suscitées par ses choix romanesques. »²⁵⁶ La lecture de *Cinq-Mars* montre assez que la réflexion sur l'écriture de l'histoire y est centrale et ne se réduit pas à une simple défense du sérieux ou même de la liberté du roman.

Pour Claudie Bernard, lorsque « le roman prétend réécrire dogmatiquement une Histoire mal rendue par les érudits, il ébauche un monument parallèle »²⁵⁷. Vigny échappe assez largement à ce risque. Certes, dans *Cinq-Mars*, la critique de sources partiales justifie en grande partie la lecture politique que le romancier fait de l'histoire, en aristocrate hostile à Richelieu. Ce premier roman n'est toutefois pas dépourvu de la complexité narrative et philosophique qui triomphe dans *Daphné*. La critique de l'historiographie qu'il développe, au-delà de la remise en cause de quelques documents précis, jette un sérieux doute sur la possibilité d'écrire une histoire souvent méconnue dès l'origine. Dans l'ensemble de ses œuvres historiques, Vigny justifie pleinement le constat que dresse Claude Duchet en examinant la production romanesque des années 1815-1832 :

Les romanciers découvrent, peu à peu, et sans doute avant les historiens, que l'Histoire est une matière incertaine, lacunaire, déceptive, qu'elle n'est ni donnée ni achevée une fois pour toutes, qu'elle est faite aussi de silence et d'effacement, que les documents, quand ils existent, ne livrent d'un réel que la lecture qu'ils en font²⁵⁸.

²⁵³ P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 43.

²⁵⁴ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 296.

²⁵⁵ *Ibid.*, chapitre XX, p. 242-244.

²⁵⁶ S. Mombert, « Le public, le romanesque et l'histoire. [...] », in D. Couégnas et D. Peyrache-Leborgne (dir.), *Le roman historique. Récit et histoire*, *op.cit.*, p. 120.

²⁵⁷ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 173.

²⁵⁸ C. Duchet, « L'illusion historique [...] » in *Le Roman historique, Revue d'Histoire Littéraire de la France*, *op.cit.*, p. 265. À propos de la discipline historique dans les années 1815-1848, Claudie Bernard résume quant à elle : « La primauté de la "belle forme" cède [...] le pas à la critique des documents et monuments, et à l'autocritique de la discipline, condition de sa scientificité. L'histoire se met à s'interroger sur le choix de ses matériaux, sur ses postulats, ses procédures, et sur la part du sujet connaissant dans la constitution de l'objet de connaissance. » (*Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 28).

Cette impossibilité d'une vérité historique profite à la fiction, qui acquiert ainsi autant de droits que l'historiographie à rendre compte du passé, mais elle jette néanmoins un doute général sur toute tentative – scientifique ou littéraire – d'écrire l'histoire.

III/ DIFFICILE LECTURE DE L'HISTOIRE

Dans la préface de ses *Contes historiques* en 1826, Musset-Pathy argue de l'incertitude de l'histoire – « pleine d'aventures supposées » et déformées par des récits rétrospectifs – pour conclure : « la vérité historique n'est pas tant l'exactitude dans le récit que les grandes leçons qui en résultent. »²⁵⁹ L'idée d'Aristote n'est pas loin, selon laquelle la poésie – c'est-à-dire la fiction – « est plus philosophique et plus noble que la chronique » parce qu'elle ne s'en tient pas au particulier mais s'élève au général, en présentant le déroulement d'une action complète, comme dans un drame²⁶⁰. Ce souhait de privilégier l'interprétation de l'histoire est également celui des historiens de l'école dite philosophique, qui partagent les vues de Guizot :

Les faits proprement dits, les événements extérieurs, visibles, sont le corps de l'histoire ; ce sont les membres, les os, les muscles, les organes, les éléments matériels du passé [...]. Mais [...] l'anatomie n'est pas toute la science. [...] les faits [...] tiennent les uns aux autres ; ils se succèdent et s'engendrent par l'action de certaines forces, qui agissent sous l'empire de certaines lois. [...] Cette organisation a aussi sa science, la science des lois cachées qui président aux cours des événements. C'est la physiologie de l'histoire.²⁶¹

On retrouve la même image que dans la préface du *Dernier Chouan*, la même année, pour exprimer le même refus d'une conception appauvrissant de l'histoire. Prosper Barante rejoint cette optique, en des termes qui annoncent les ambitions de Vigny : « L'intérêt historique, c'est l'histoire de l'humanité, c'est la marche de la civilisation, c'est l'ensemble des destinées du genre humain. »²⁶² Claudie Bernard explique que cette idée de marche, de lois faisant avancer le cours de l'histoire, se développe considérablement au XIX^e siècle :

À l'ère postrévolutionnaire se fait jour une conception linéaire et dynamique, qui attribue au temps une valeur et une efficacité intrinsèques, et qui insiste sur le rôle du changement, pensé comme « progrès » ou au contraire « décadence ». [...] Dans son *Esquisse d'un tableau historique*, Condorcet enchaînait neuf périodes qui débouchaient sur la République française [...]. D'autres proposent d'autres divisions, qui empiètent sur l'avenir : huit étapes chez Fourier, de l'Éden perdu à l'Harmonie ou Éden retrouvé, en passant par le moment déplorable de la Civilisation ; alternance vectorialisée d'époques critiques et d'époques organiques chez Saint-Simon ; loi des trois états, théologique, métaphysique et positif chez Comte²⁶³ ...

²⁵⁹ Victor-Donatien de Musset-Pathy, *Contes historiques*, Paris, Desoer, 1826, préface, p. III-VIII.

²⁶⁰ Aristote, *Poétique*, *op.cit.*, chapitre IX, p. 65 et chapitre XXIII, p. 119.

²⁶¹ F. Guizot, *Histoire de la civilisation en France depuis la chute de l'empire romain jusqu'en 1789*, t. I, Bruxelles, Vandooren, 1829, p. 301.

²⁶² P. Barante, « Histoire des français aux XIV^e et XV^e siècles par M. Monteil » [1830], *Mélanges historiques et littéraires*, t. II, Paris, Ladvoat, 1835, p. 119.

²⁶³ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 20.

Cette prolifération de théories suggère que le sens de l'histoire n'est pas plus évident que les détails des événements qui la composent. C'est également ce qui ressort des œuvres historiques de Vigny : malgré son désir de « penser l'histoire »²⁶⁴, il met en doute l'idée qu'elle soit gouvernée par la Providence, le Destin ou le Progrès, au point d'amener à se demander s'il est bien possible d'en dégager un sens.

A) OPTIMISME PROVIDENTIALISTE

Commentant l'ellipse de deux ans à laquelle il procède au début du chapitre XIV de *Cinq-Mars*, le narrateur souligne l'importance que peut revêtir un laps de temps pourtant restreint, à travers une allusion aux Cent-Jours :

Nos yeux ont vu des rois rentrer dans leur demeure un jour de printemps ; ce jour-là même un vaisseau partit pour une traversée de deux ans ; le navigateur revint, ils étaient sur leur trône : rien ne semblait s'être passé dans son absence ; et pourtant Dieu leur avait ôté cent jours de règne.²⁶⁵

Ce retour au temps de l'écriture – et non plus de l'action – du roman suggère qu'un regard englobant sur l'histoire, capable de recul, fait apparaître Dieu comme ordonnateur suprême de l'histoire. Cette intervention du narrateur reste toutefois isolée dans le roman et peu en accord avec ce qui en ressort par ailleurs, de même que l'idée d'expiation, dans *La Maréchale d'Ancre*, ne revêt pas l'évidence que lui assigne la préface de l'auteur²⁶⁶.

Les personnages qui expriment leur foi en la Providence semblent en effet manquer de la clairvoyance nécessaire pour discerner les manipulations de Richelieu derrière les événements dont ils rendent grâce au Ciel. De Thou est par exemple dans l'erreur quand, au chapitre XXIV, il espère encore pouvoir se dispenser de mener la conjuration à son terme :

Mon ami, la cause de la vertu triomphera, dit-il, elle triomphera seule. C'est Dieu qui a permis que le traité coupable ne nous parvint pas : ce qui faisait le crime est anéanti sans doute ; nous combattons sans l'étranger, et peut-être même ne combattons-nous pas ; Dieu changera le cœur du roi.²⁶⁷

Le jeune héros ne sait pas, ici, que le traité avec l'Espagne a en fait été intercepté par Laubardemont, à l'issue d'une confrontation fatale avec son propre fils, et que c'est bientôt le cardinal qui va faire fléchir le monarque, dans un sens entièrement défavorable aux conjurés. De même, quand le juge est précipité dans les eaux de Pierre-Encise, il est difficile de souscrire au commentaire de Grandchamp : « Il y a une Providence [...] : Urbain Grandier l'avait ajourné à trois ans. »²⁶⁸ La perte de l'agent est en effet scellée au chapitre XXIV, lors d'une conversation où Richelieu décide de l'abandonner à la haine de Joseph après le jugement des conjurés²⁶⁹. Si de telles données n'invalident pas nécessairement le concept de

²⁶⁴ C. Millet, *Le Romantisme*, op.cit., p. 146.

²⁶⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XIV, p. 158.

²⁶⁶ Voir chapitre 8, p. 654 sqq.

²⁶⁷ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 278.

²⁶⁸ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 313. Voir chapitre V, p. 64.

²⁶⁹ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 283.

Providence, qui peut malgré tout dominer le cours des choses²⁷⁰, l'idée que des êtres particulièrement maléfiques servent un dessein divin laisse cependant perplexe. L'interprétation transcendante des faits semble le fruit éminemment contestable d'une courte vue que ne partage pas le lecteur, considérant l'intrigue dans son ensemble. De manière assez originale, le surplomb dont nous jouissons sur cette histoire nous en dévoile les ressorts humains tandis que les personnages pris dans l'intrigue sans la maîtriser s'en remettent à Dieu. D'où la remarque de Jean Roudaut : « Si l'histoire que raconte Bossuet a la certitude des desseins divins, celle de Vigny est d'une incertitude toute quotidienne »²⁷¹. Les rouages de l'action de *Cinq-Mars* apparaissent en effet aux antipodes de la logique de l'*Histoire universelle*, que Vigny dénigre par cette formule, dans un carnet de 1833 : « c'est Dieu faisant une partie d'échecs avec les rois et les peuples. »²⁷² L'illusion d'une théorie providentialiste est semblablement dénoncée dans *Stello*, quand le Docteur noir échafaude tout un « système », croyant André Chénier miraculeusement sauvé, alors que le poète n'est qu'en sursis, grâce à la ruse de Rose.

Dans *Cinq-Mars*, l'espoir d'une maîtrise transcendante du sens de l'histoire persiste encore à l'heure du dénouement où, commentant l'énergie du peuple français, Corneille affirme : « une raison supérieure finira toujours par dominer ses désordres »²⁷³. Milton nuance toutefois cette confiance – pourtant déjà assez vague – en restant sur la réserve : « Ce sont les secrets de l'avenir »²⁷⁴, se contente-t-il d'annoncer. La conclusion du roman semble ainsi souligner qu'il n'est guère possible de dévoiler le sens de l'histoire, mais simplement de l'interroger, comme dans *La Veillée de Vincennes* où la foi de l'adjudant pose la question de la Providence davantage qu'elle n'en démontre la réalité.

B) COHÉRENCE D'UNE DESTINÉE

On le sait, Vigny n'accorde pas plus de crédit à la notion de destinée, mise en valeur dans l'avant-propos de *La Maréchale d'Ancre* aux côtés de celle d'expiation, sans souci apparent de cohérence. Au chapitre XXXVI de *Stello*, la présentation de Blaireau comme « homme de la Destinée »²⁷⁵ souligne quant à elle la part des actions humaines dans le cours obscur des événements. Foi en Dieu, croyance superstitieuse en la destinée et défense de la liberté de l'homme s'affrontent au chapitre XIII de *Cinq-Mars*, où le héros et son ami discutent de l'ambition et lisent ensemble un livre d'heures. De Thou célèbre l'ouvrage, mais d'une façon qui peut laisser sceptique :

Ah ! mon ami, c'est là qu'il est le repos véritable, c'est dans ce livre consolateur ! car, ouvrez-

²⁷⁰ Voir notre chapitre 2, p. 103.

²⁷¹ J. Roudaut, préface à *Cinq-Mars*, éd. Annie Picherot, *op.cit.*, p. 11.

²⁷² A. de Vigny, *Journal d'un poète*, in *Œuvres complètes*, éd. Fernand Baldensperger, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948, p. 978.

²⁷³ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 336.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Stello*, chapitre XXXVI, p. 646. Voir notre chapitre 2, p. 109-110.

le où vous voudrez, et toujours vous y verrez d'un côté l'homme dans le seul état qui convienne à sa faiblesse : la prière et l'incertitude de sa destinée ; et, de l'autre, Dieu lui parlant lui-même de ses infirmités. Quel magnifique et céleste spectacle ! quel lien sublime entre le ciel et la terre ! la vie, la mort et l'éternité sont là : ouvrez-le au hasard.²⁷⁶

Outre que la célébration d'un réconfort divin surprend sous la plume de Vigny, Henri ne tarde pas à détourner les propos de son confident comme s'il refusait de s'en tenir à un constat d'« incertitude » et d'« infirmité » :

– Ah ! oui », dit Cinq-Mars, se levant encore avec une vivacité qui avait quelque chose d'enfantin, « je le veux bien, laissez-moi l'ouvrir ; vous savez la vieille superstition de notre pays ? quand on ouvre un livre de messe avec une épée, la première page que l'on trouve à gauche est la destinée de celui qui la lit, et le premier qui entre quand il a fini doit influencer puissamment sur l'avenir du lecteur.²⁷⁷

La piété fait place à un jeu dont l'adjectif *enfantin* dénonce la puérité, avant que de Thou ne parle d'« enfantillage »²⁷⁸. Une fois la lecture faite d'un extrait du martyre de saint Gervais et de saint Protas, la conclusion des deux jeunes gens suggère une impasse :

- La volonté de Dieu soit faite ; mais nous ne devons pas la sonder.
- Ni reculer dans nos dessins pour un jeu d'enfant », reprit d'Effiat avec impatience²⁷⁹.

La foi semble condamner à l'ignorance et à la passivité ; les prédictions de la superstition, dépréciées, ne sauraient guider l'action.

Bien qu'elle mette en débat la possibilité de connaître et de maîtriser sa destinée, cette scène prend place dans un ensemble d'annonces qui peut sembler prêter la cohérence d'un destin à l'histoire de Cinq-Mars. Dès le début du roman, une femme de chambre place superstitieusement son parcours sous le signe des deux saints :

je vous plains de voyager aujourd'hui, partir un vendredi, le 13 du mois, et le jour de saint Gervais et saint Protas, le jour des deux martyrs. J'ai dit mon chapelet toute la matinée pour M. de Cinq-Mars ; mais en vérité je n'ai pu m'empêcher de songer à tout ce que je vous dis ; ma maîtresse y pense aussi bien que moi, toute grande dame qu'elle est ; ainsi n'ayez pas l'air d'en rire.²⁸⁰

Le procédé est troublant puisque la remarque n'émane pas d'un narrateur dont on accepte assez aisément la prescience mais d'un simple personnage dont l'intuition, de ce fait, semble extraordinaire. Claudie Bernard relève de la même façon que les prédictions

[a] ssumées par l'auteur, [...] sont simples anticipations sur ce que le lecteur connaît plus ou moins (les grands traits de l'Histoire) ou attend (le fil de l'aventure). Prises en charge par les circonstances [...], les intempéries [...], les choses [...], des mots anonymes [...], des rêves [...], elles revêtent un aspect fantastique, puisqu'elles peuvent être référées soit à des processus normaux, coïncidences, climat, obsessions, soit à des opérations surnaturelles.²⁸¹

Les annonces auxquelles renvoie allusivement la chercheuse restent toutefois explicables, même celles que fait Jeanne et qui semblent relever d'un véritable don de seconde vue : quand

²⁷⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XIII, p. 151-152.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 152.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 153.

²⁸⁰ *Ibid.*, chapitre I, p. 15-16.

²⁸¹ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 216.

elle prédit que Cinq-Mars « doit bientôt mourir »²⁸², elle sait qu'il a frappé Laubardemont et elle connaît bien le redoutable pouvoir de son oncle. Quant au rêve prémonitoire lors duquel Henri voit la « main adorée » de Marie devenir « celle du bourreau »²⁸³, il visite le héros alors que ce dernier a déjà évoqué l'échafaud et pressent maintenant qu'il va affronter des puissants.

À les considérer de près, ces annonces relèvent d'ailleurs souvent d'une interprétation mal assurée. On s'en rend compte dès le premier chapitre, quand le cheval de Cinq-Mars s'abat sous la porte après être parti au galop : un « présage funeste » succède ainsi à un « bon signe »²⁸⁴ pour les personnages qui observent le départ du héros avec inquiétude ; la juxtaposition de ces deux indications contradictoires fait douter de leur valeur. À l'autre bout du roman, c'est la lettre de Bassompierre qui met involontairement en cause ce genre d'idées. Revenant sur le sort malheureux de la plupart des convives du repas relaté au début du roman, le prisonnier écrit au héros, dont il ignore la condamnation à mort : « *aussi, mon enfant, nous étions treize à table : il ne faut pas se moquer des vieilles croyances. Remerciez Dieu de ce que vous êtes le seul auquel il ne soit pas arrivé malencontre...* »²⁸⁵ L'erreur du maréchal a beau justifier sa superstition, elle en dénonce aussi l'incertitude, dont pâtit également la mention de Dieu. Ces « croyances » ne semblent que le vain refuge d'un vieillard coupé du monde par son incarcération. Se confirme ainsi l'impression que donne le chapitre XXI, quand Grandchamp, chargé de monter la garde près de l'église Saint-Eustache pendant l'entrevue de Cinq-Mars et Marie, remarque : « le son de l'horloge est fêlé, c'est mauvais signe »²⁸⁶ ; l'attention superstitieuse aux signes occulte le réel et empêche d'agir sur lui.

À l'inverse, il faut interroger le rôle de suggestion que peuvent jouer les prédictions et les pressentiments dans le roman, dont il convient de rappeler que le héros choisit de mourir. Il l'annonce dès le premier chapitre, en quittant la demeure paternelle, affirmant une volonté que rien ne pourra contraindre : « j'en jure par la Vierge dont vous portez le nom, vous serez à moi, Marie, ou ma tête tombera sur l'échafaud. »²⁸⁷ Au chapitre XI, de Thou suggère que cette propension à mourir plonge ses racines dans une enfance marquée par la figure de Socrate : « nous désirions pour nous dans l'avenir ces malheurs illustres »²⁸⁸. C'est ainsi qu'avant la lecture du martyre de Gervais et Protais, les deux protagonistes scellent leur sort avec ardeur :

moi je vous jure, par cette croix d'or que vous voyez, et par sainte Marie, de mourir plutôt que de renoncer à ce plan même que vous avez tracé le premier ; vous serez peut-être un jour forcé de me prier de m'arrêter ; mais il ne sera plus temps.

– C'est bon, c'est bon, dormez, répéta le conseiller ; si vous ne vous arrêtez pas, alors je continuerai avec vous, quelque part que cela me conduise.²⁸⁹

Il n'est pas étonnant, dans ces circonstances, que la page à laquelle s'ouvre le livre d'heures

²⁸² *Cinq-Mars*, chapitre XII, p. 142. Voir aussi chapitre VI, p. 72 : « j'ai lu sur ton visage que tu es condamné à mort. [...] L'homme que tu as frappé te tuera. »

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*, chapitre I, p. 25-26.

²⁸⁵ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 320.

²⁸⁶ *Ibid.*, chapitre XXI, p. 248.

²⁸⁷ *Ibid.*, chapitre I, p. 30.

²⁸⁸ *Ibid.*, chapitre XI, p. 131.

²⁸⁹ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 151.

provoque un grand retentissement : elle rencontre et conforte un penchant profond des deux amis. L'effet proleptique que crée ce passage, avec d'autres, est donc à relativiser. Il est trop hâtif d'y voir le signe d'une « pensée déterministe » montrant « la destinée en marche »²⁹⁰ et « balis[ant] une lecture univoque »²⁹¹. Comme le rappelle par ailleurs Sophie Vanden Abeele-Marchal, « [l]'homme, dans *Cinq-Mars*, apparaît libre de choix qui déterminent dès lors son existence »²⁹². Les annonces qui jalonnent le roman interrogent bien plus les ressorts de la volonté humaine et sa capacité à maîtriser les événements qu'elles n'accréditent une croyance aveugle en la force agissante du destin.

C) PESSIMISME POLITIQUE

Le destin des personnages n'est toutefois pas le seul objet des annonces faites dans *Cinq-Mars* : le devenir politique de la France est également évoqué sous forme de prédiction. Ainsi, quand la reine doit venir saluer le peuple à sa fenêtre, au chapitre XV, le narrateur commente :

Cent cinquante ans après, ce salut a été répété par une autre princesse, comme elle née du sang d'Autriche, et Reine de France. La monarchie, sans base, telle que Richelieu l'avait faite, naquit et mourut entre ces deux comparutions.²⁹³

Dans le compte rendu qu'il fait paraître dans *Le Globe* le 8 juillet 1826, Sainte-Beuve critique cet artifice : « M. de Vigny est resté au point de vue actuel, et n'a écrit qu'avec des souvenirs. »²⁹⁴ Considérer le passé depuis le présent est pourtant un trait du roman historique de l'époque, qui entend éclairer les grands mouvements de l'histoire. Cette perspective s'affirme dès la première phrase de *Notre-Dame de Paris* :

Il y a aujourd'hui trois cent-quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours que les Parisiens s'éveillèrent au bruit de toutes les cloches sonnant à grande volée dans la triple enceinte de la Cité, de l'Université et de la Ville.²⁹⁵

Claudie Bernard souligne tout de même que *Cinq-Mars* envisage une très vaste période²⁹⁶ : si l'action du roman court de juin 1639 à septembre 1642, plusieurs personnages (comme Bassompierre) renvoient avec nostalgie à l'époque du règne d'Henri IV²⁹⁷ et diverses allusions anticipent l'avenir, au-delà de 1789. Au chapitre XIV, le narrateur évoque ainsi l'émeute « comme une sorte de prologue à la sanglante comédie de la Fronde »²⁹⁸. Il permet ainsi d'envisager une chaîne d'événements menaçant la monarchie, depuis les coups portés par Richelieu contre la noblesse jusqu'à la Révolution. Après le récit de l'exécution de *Cinq-Mars* et de Thou, dans le dernier chapitre, Corneille pressent la mise en place d'un

²⁹⁰ S. Vanden Abeele-Marchal, édition de *Cinq-Mars*, *op.cit.*, p. 24.

²⁹¹ S. Mombert, « Le public, le romanesque et l'histoire [...] », *op.cit.*, p. 123.

²⁹² S. Vanden Abeele-Marchal, édition de *Cinq-Mars*, *op.cit.*, p. 28.

²⁹³ *Cinq-Mars*, chapitre XV, p. 175.

²⁹⁴ C.-A. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, *op.cit.*, p. 647.

²⁹⁵ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op.cit.*, I, chapitre I, p. 37.

²⁹⁶ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 205.

²⁹⁷ *Cinq-Mars*, chapitre I, p. 18 *sqq.*

²⁹⁸ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 159.

absolutisme mortifère, livrant une clé majeure pour l'interprétation politique du roman : « Leur dernier soupir a été celui de l'ancienne monarchie ; il ne peut plus régner ici qu'une cour dorénavant ; les Grands et les Sénats sont anéantis. »²⁹⁹ Milton voit plus loin quand il considère l'action du cardinal : « Il veut donc créer des républiques dans l'avenir, puisqu'il détruit les bases de votre monarchie ? »³⁰⁰ La mention finale de Cromwell prolonge encore l'ouverture puisque sous la Restauration, l'illustre parvenu préfigure souvent Robespierre ou Napoléon³⁰¹. Un élargissement temporel similaire s'opère dans *La Maréchale d'Ancre*. Sylvain Ledda relève que placer « la mort de Concini [...] là où Henri IV fut assassiné [...] offre une réponse théâtrale et un écho aux effets d'anticipation de *Cinq Mars*. »³⁰² C'est toutefois au passé que renvoie le lieu du cinquième acte, non à l'avenir. Le décor de l'acte IV, en revanche, peut annoncer la Révolution : comme l'explique Barry Daniels, la Bastille (où est enfermée Léonora) représente le « symbole de la monarchie corrompue pour les spectateurs du XIX^e siècle. »³⁰³ Dans sa prison, l'héroïne invite du reste à opérer un lien entre la période de trouble qu'elle vit et les soulèvements à venir : « Ah courtisans, ah ! vous avez mêlé le peuple à nos affaires ; il vous mènera loin ! »³⁰⁴ Dans *Quitte pour la peur*, le duc rapporte que la visite de Franklin inspira à Louis XVI un pressentiment encore plus précis : « il sent qu'une révolution partant de France peut y revenir. »³⁰⁵

Ce genre d'anticipations concurrence les annonces superstitieuses de façon plus convaincante, comme si Vigny invitait ainsi à préférer l'analyse politique de l'histoire à sa mythification irrationnelle. Les conclusions qui s'en dégagent ne surprennent guère ; elles présentent même une grande cohérence : à chaque fois, Vigny dénonce un processus de dégradation menant à la Révolution, qu'il s'agisse des inconséquences d'une cour corrompue méprisant le peuple (dans *La Maréchale d'Ancre*), de l'action de sape de Richelieu (dans *Cinq-Mars*) ou de la déchéance consommée de l'aristocratie (dans *Quitte pour la peur*). Les inquiétudes des personnages donnent du poids à cette lecture : elles permettent de la réitérer sous diverses formes et de la naturaliser comme un sentiment des témoins de l'histoire, au lieu qu'elle apparaisse exclusivement comme une théorie échafaudée *a posteriori* par un idéologue. Le procédé ne va toutefois pas sans invraisemblance, justifiant en cela les réticences de Sainte-Beuve. Si l'on peut concevoir qu'un personnage cède à la superstition ou pressente vaguement un avenir relativement proche, il est plus difficile d'admettre qu'il analyse avec clairvoyance une suite logique de phénomènes politiques encore à venir, comme le duc de Bouillon en offre un exemple, frappant par sa précision, au chapitre XVII de *Cinq-Mars*³⁰⁶. Vigny se garde tout de même d'annoncer les progrès de l'humanité comme le fera Hugo dans *La Légende des siècles*³⁰⁷ ou de formuler une théorie globale du sens de l'histoire, à l'instar de maints penseurs de l'époque. Rappelons que si le recueil des *Destinées* dessine un

²⁹⁹ *Ibid.*, chapitre XXVI, p. 335.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 336.

³⁰¹ D'après P. Laforgue, 1830. *Romantisme et histoire*, *op.cit.*, p. 192.

³⁰² S. Ledda, « La dynamique romanesque dans *La Maréchale d'Ancre* », in I. Hautbout & M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Alfred de Vigny romancier*, *op.cit.*, p. 189.

³⁰³ B. V. Daniels, « Alfred de Vigny, poète et metteur en scène », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* n° 45, *op.cit.*, p. 233.

³⁰⁴ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 12, p. 699.

³⁰⁵ *Quitte pour la peur*, scène 8, p. 734.

³⁰⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XVII, p. 195. Voir notre chapitre 4, p. 233 et notre chapitre 8, p. 663.

³⁰⁷ Voir notre chapitre 6, p. 417.

parcours optimiste, celui-ci n'est pas historique mais spirituel, tandis que les *Poèmes antiques et modernes* suivent globalement une progression chronologique, mais sans prétendre en dégager une lecture de l'histoire. Au seuil de *Cinq-Mars*, l'auteur affirme qu'il est impossible à l'homme de saisir le sens global des « actes de la famille humaine sur le théâtre du monde »³⁰⁸. À la fin de la « Lettre à Lord*** », il se montre à peine plus assuré quand il évoque l'

inflexible *loi du progrès* dont la marche emporte sans cesse avec elle les trois degrés de l'esprit humain qui lui sont indifférents, et ne servent, après tout, qu'à marquer successivement ses pas vers un but, hélas ! inconnu³⁰⁹.

La distance qui sépare les adjectifs *inflexible* et *inconnu* dit bien l'ampleur des réserves de Vigny, qui souscrit à l'idée d'un progrès sans lui associer un garant transcendant, ni en envisager le terme. Dans *Cinq-Mars*, cette difficulté à anticiper le cours des choses est peut-être signifiée par le phénomène des prolepses : anticipations pour les personnages, regard d'ensemble sur les événements passés pour l'auteur, comme s'il n'était de prophétie possible qu'*a posteriori*, de manière artificielle.

Le procédé apparaît également dans « Les Oracles », où le poète se peint « lis[ant] dans la nue, / Quatre ans avant l'éclair fatal »³¹⁰ de 1848. Paraphrasant le vers 21, André Jarry commente :

Présenter l'événement comme une prophétie réalisée, c'est, pour Vigny, démontrer que les poètes, au nombre desquels il se compte, sont des « Voyants », que le Pouvoir a tort de « dédaigner ».³¹¹

En effet, si l'on retrouve dans ce poème l'idée d'une maîtrise difficile de l'histoire par ceux qui la font, on constate aussi une confiance assez exceptionnelle du poète en la supériorité de son appréhension des événements. En plus de la clairvoyance qu'il s'attribue au moment des faits, il justifie le retour qu'il opère sur la fin de la monarchie de Juillet, « douze années »³¹² plus tard, par la résurgence du « spectre »³¹³ des « Révolutions »³¹⁴, et met en valeur la hauteur qui permet d'en comprendre la dynamique par un raccourci tel que celui du vers 27, plaçant en regard la chute de Charles X en juillet 1830 et celle de Louis-Philippe en février 1848 :

Comme un autre en trois jours, il tombait en trois heures³¹⁵.

Mais parallèlement, ce va-et-vient entre passé et présent suggère que dans ce poème comme dans *Cinq-Mars*, la prophétie est rétrospective. De même, le titre du poème peut s'avérer à double tranchant. Le sous-titre incite à considérer que le terme d'*Oracles* renvoie au don du poète d'éclairer la « Destinée d'un Roi ». Mais il est également possible que le substantif moque avec ironie l'outrecuidance des hommes politiques, qui prononcent eux aussi des

³⁰⁸ *Cinq-Mars*, « Réflexions sur la vérité dans l'Art », p. 6. Voir notre chapitre 4, p. 285.

³⁰⁹ *Le More de Venise*, « Lettre à Lord*** », *Œuvres complètes*, t. I, p. 414.

³¹⁰ « Les Oracles », v. 10-11, *Poèmes antiques et modernes*, p. 129.

³¹¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 906.

³¹² « Les Oracles », *op.cit.*, v. 94, p. 132.

³¹³ *Ibid.*, v. 98.

³¹⁴ *Ibid.*, v. 100.

³¹⁵ *Ibid.*, v. 27, p. 129.

« horoscope[s] »³¹⁶ dont la dévalorisation pourrait bien rejaillir sur les prétentions de l'auteur. Même sans cela, du reste, l'écriture sibylline du texte, qui multiplie les références, les images et les allégories, trahit les difficultés d'une écriture maîtrisée de l'histoire : si elle permet d'échapper à l'écrit de circonstance au profit d'une réflexion plus générale, elle rend le poème peu lisible, reproduisant assez laborieusement la confusion du souverain dénigrée dans la troisième strophe.

D) CRAINTE D'UN NON-SENS

Au-delà de la difficulté à expliquer l'histoire, Vigny laisse soupçonner que cette dernière puisse être dépourvue de sens : qu'elle ne dessine pas une progression, n'engendre pas de leçon.

Le dénouement de *La Maréchale d'Ancre* remet clairement en cause l'idée d'un quelconque progrès, en faisant dire à Vitry : « Messieurs, allons faire notre cour à Sa Majesté le roi Louis treizième. »³¹⁷ Il apparaît ainsi que la chute de l'ignoble parvenu qu'était Concini n'a pas mis fin à la corruption régnant au sommet de l'État mais qu'elle permet simplement à d'autres d'entreprendre une ascension tout aussi vile, fondée sur le sang et les manipulations.

L'architecture de *Stello* et *Servitude et grandeur militaires* ne reproduit pas cette impression de cycle mais n'impose pas non plus l'idée d'une évolution. Si les nouvelles enchâssées se suivent à chaque fois selon un ordre chronologique, leur simple juxtaposition n'établit aucun lien logique entre les époques, de même que dans les recueils poétiques de l'auteur. En outre, le propos des deux œuvres n'apparaît pas historique : si plusieurs périodes sont représentées dans *Stello*, c'est pour considérer à travers elles différents types de gouvernement et la façon dont ils traitent le pouvoir ; dans *Servitude et grandeur militaires* – le titre l'indique clairement – il s'agit d'envisager différentes facettes de la condition de soldat et de montrer la possibilité d'en transcender les misères. Il en ressort une impression de permanence, dans *Stello*, où l'ostracisme du poète est toujours de mise, et d'indifférence du temps, dans *Servitude et grandeur militaires*, où il appartient au soldat de dépasser par sa force d'âme les difficultés de son métier, toujours extrêmes. Comme l'analyse excellemment Fredric Jameson, la structure à double fond de ces histoires militaires – dans lesquelles le narrateur se représente, à trois moments de sa carrière, recueillant les témoignages de soldats plus âgés – induit tout de même une « méditation sur l'histoire »³¹⁸, davantage sous la forme de suggestions et de questions que de réflexions assurées, cependant. Dans la première nouvelle,

l'arbitraire tyrannique du Directoire fait pressentir cette débâcle des pouvoirs établis, cette franche déroute qu'il nous est donné à voir, dans le récit-cadre, au moment des Cent jours et

³¹⁶ *Ibid.*, v. 103, p. 132.

³¹⁷ *La Maréchale d'Ancre*, V, 17, p. 716.

³¹⁸ Fredric Jameson, « L'Inconscient politique », in G. Falconer & H. Mitterrand (dir.), *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, op.cit., p. 44.

de la fuite de Louis XVIII³¹⁹.

Une logique de délitescence d'un pouvoir intenable pourrait ainsi émerger, comme dans *Cinq-Mars. La Veillée de Vincennes* aggrave ce constat en montrant « l'échec de la Restauration à restaurer véritablement ce qui était pour l'aristocrate Vigny l'essence même de l'ancien régime »³²⁰. Enfin, *La Canne de jonc*, en confrontant les Trois Glorieuses et le souvenir de l'époque napoléonienne, ne peut que manifester « la béance du présent et de l'histoire, cette angoisse devant les transformations politiques »³²¹. Il émerge donc de ce parcours une impression d'impuissance et d'incertitude fondamentales, face auxquelles l'écrivain n'a guère de réponses. On retrouverait donc ici le spectre d'une « histoire impossible » qu'Yves Vadé décèle dans *L'Alméh*, dont il écrit : « toute l'écriture du texte tend à construire une réalité inextricable. Tout s'y oppose à un "sens de l'Histoire" clairement défini. »³²²

Dans *Daphné*, c'est la mise en question d'un retour des époques de décadence et de renouveau qui fait douter de la possibilité de tirer des leçons du passé pour les appliquer au présent. Plusieurs détails peuvent interroger discrètement le sens de l'histoire, laissant comprendre la difficulté d'une réponse tranchée. L'« ouvrier tourneur »³²³ rencontré au chapitre II pourrait symboliser le mouvement circulaire d'un éternel recommencement. L'homme écrasé par la foule qu'il tentait de remonter à contre-sens, dans le premier chapitre, semble annoncer la démarche de Julien qui, en réinstaurant le paganisme, défie le cours de l'histoire, d'où l'exclamation de Joseph : « Tu as fait reculer le soleil de deux années, impérial Josué ! »³²⁴ D'autres effets d'écho entre le récit cadre et la nouvelle enchâssée³²⁵ interrogent le sens de l'Histoire. Tous deux commencent par nous montrer des personnages jouissant d'une vue surplombante sur une ville agitée, qu'ils quittent pendant la nuit pour un lieu clos, plus calme. Tous deux s'achèvent sur un sentiment de désolation, après le sac de l'archevêché et la destruction du temple de Daphné. Plusieurs expressions, dans les dernières pages de l'œuvre telle qu'elle nous est parvenue, précisent le parallèle entre ces deux épisodes : le narrateur évoque le « cortège païen » des « barbares de Paris du XIX^e siècle où nous sommes tombés aujourd'hui »³²⁶, explicitant le lien souvent établi par les contemporains de Vigny entre temps présent et décadence de l'empire romain³²⁷. À cela s'ajoute une série de détails : les saint-simoniens sur qui les Parisiens jettent des pierres rappellent la lapidation de Paul de Larisse, encouragée par un moine auquel peut faire écho le sombre prêtre aux discours violents ; les rires de la foule et de Voltaire semblent quant à eux répondre à ceux des soldats romains, mourant sans respect pour le culte païen, ainsi qu'aux

³¹⁹ *Ibid.*, p. 46.

³²⁰ *Ibid.*, p. 47.

³²¹ *Ibid.*, p. 48.

³²² Y. Vadé, « *L'Alméh* ou l'Histoire impossible », in Y. Legrand (dir.), *Alfred de Vigny : Un souffle dramatique*, *op.cit.*, p. 57.

³²³ *Daphné*, chapitre II, p. 907.

³²⁴ *Ibid.*, première lettre, p. 954. Voir notre chapitre 8, p. 632.

³²⁵ Voir notamment I. Casta, « *Oratio Soluta* ! [...] », *op.cit.*, p. 96.

³²⁶ *Daphné*, « Fin de "Daphné" », p. 978 et 979.

³²⁷ Voir Y. Vadé, « "Comme un phénix sous un cristal" [...] », in J. Thélot (dir.), *Vigny : Romantisme et vérité*, *op.cit.*, p. 168, et Pierre Michel, *Un mythe romantique. Les Barbares. 1789-1848*, Presses Universitaires de Lyon, 1981.

sourires incrédules de Joseph et de Jean³²⁸.

La correspondance entre les deux époques n'est toutefois pas complète. Dans le récit enchâssé, en effet, Libanius assigne aux Barbares chrétiens une mission régénératrice. L'exkursus des « suppliants »³²⁹ souligne en outre cette idée de naissance d'un âge nouveau ; pour André Jarry, en marquant « la disparition de l'esclavage ; la naissance du servage », il joue « à l'avance, un rôle d'antidote aux images de destruction sur lesquelles s'achèvera l'épisode »³³⁰. Dans le récit cadre, en revanche, les « Barbares » chrétiens ne sont plus attachés à leur propre religion et ils en détruisent le lieu de culte, sans laisser entrevoir la possibilité d'un renouveau spirituel, puisqu'ils rejettent les discours des prédicateurs et détruisent les livres. La présence d'enfants, germes de l'avenir, noircit le tableau, de même que la périphrase utilisée pour désigner Paris, « la cité des lumières »³³¹, qui contredit ironiquement l'effervescence intellectuelle incarnée par la même image à la fin des *Poèmes antiques et modernes*. *Daphné* répond aussi à *Servitude et grandeur militaires*, où Vigny repousse l'idée d'une régression qu'il présente ainsi : « À ces signes funestes, quelques étrangers nous ont crus tombés dans un état semblable à celui du Bas-Empire »³³². Ce refus est alors justifié par la célébration du sentiment de l'honneur, qui semble pouvoir apporter une réponse au déclin du christianisme. *Daphné*, en revanche, s'arrête à la réminiscence tragique d'un passé sombre, sans perspective d'éclaircie, dans une période de crise spirituelle particulièrement angoissante. On ne peut donc pas affirmer aussi simplement que le fait Isabelle Casta que, dans cette dernière œuvre romanesque, « L'Histoire se répète, [...] les leçons du passé s'appliquent, amèrement au présent. »³³³ L'idée de Libanius – d'un nécessaire renouveau religieux pour préserver les valeurs morales – se trouve mise en doute par les chapitres qui encadrent la nouvelle sans permettre d'espérer dans une issue similaire, confirmant seulement la difficulté de tout enseignement³³⁴. Cette impossibilité de laisser espérer une régénération spirituelle pourrait d'ailleurs contribuer à expliquer l'inachèvement de l'œuvre³³⁵, qu'André Jarry juge « intenable, dans son projet même »³³⁶ et que Pierre Flottes présente « avortant par sa contradiction interne »³³⁷.

Il n'est guère étonnant, dans ce contexte, qu'en 1849, Vigny récapitule les difficultés se posant à l'auteur tentant d'écrire l'histoire sans en conclure qu'il faille préférer les leçons du passé à sa transcription exacte :

L'esprit à qui ne saurait suffire ce réel incertain, ce réel si altéré, si falsifié que l'on nomme le vrai, ce réel qui ne nous arrive qu'embarrassé de légendes grossières et superstitieuses, de calomnies contemporaines, de vengeances posthumes, de courages testamentaires,

³²⁸ *Daphné*, première lettre, p. 930, 936 ; quatrième lettre, p. 972, 977 ; « Fin de "Daphné" », p. 979-980.

³²⁹ *Daphné*, première lettre, p. 932-933.

³³⁰ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 500.

³³¹ *Daphné*, chapitre II, p. 908.

³³² *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre X, p. 822.

³³³ I. Casta, « *Oratio Soluta ! [...]* », *op.cit.*, p. 92.

³³⁴ Voir notre chapitre 8, p. 628 *sqq.*, ainsi que notre chapitre 5.

³³⁵ Voir chapitre 8, p. 89-90.

³³⁶ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire, op.cit.*, p. 521.

³³⁷ P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 181.

désespérant de trouver le vrai absolu, cherche le beau.³³⁸

En cela, une fois de plus, Vigny annonce l'évolution du roman historique, dont Claude Duchet montre le

postulat implicite du discours préfaciel, peu à peu ébranlé par le développement même du genre et l'évolution socio-historique : c'est que, catastrophique ou gratifiante, l'Histoire demeure lisible, signifiante, orientée.³³⁹

IV/ UNE ÉCRITURE BIAISÉE

Cette mise en cause d'une possible interprétation du cours des événements frappe l'œuvre même de Vigny, tandis que la critique d'une histoire magnifiée, partisane, lacunaire ou stérile pouvait valoriser, *a contrario*, l'approche irrévérencieuse et sceptique de l'auteur ainsi que les apports de son imagination. En outre, Vigny suggère que toute écriture de l'histoire la trahit en partie, en lui prêtant un sens artificiel, ou simplement en lui appliquant des mots d'un autre temps.

A) ARTIFICES D'UNE ÉCRITURE SIGNIFIANTE

Claudie Bernard juge que, dans *Cinq-Mars*, Vigny multiplie les annonces jusqu'à « la limite du vraisemblable »³⁴⁰, alors même que, selon Albert Halsall, « la vraisemblabilisation du récit offre un moyen très sûr d'atteindre un destinataire »³⁴¹. Le martyr de Gervais et Protais, en particulier, fait l'objet de références pesantes : il est évoqué aux deux extrémités du roman, au moment du départ et de l'exécution du héros, et longuement rapporté dans le chapitre central, où Henri lit « jusqu'au bout » la page du livre d'heures qui leur est consacrée³⁴². Une telle insistance laisse penser que si la destinée des personnages est écrite³⁴³, c'est par le romancier qui insère artificiellement, au cœur du récit des événements passés, les jalons d'une interprétation n'ayant pu se faire qu'*a posteriori*. Elle attire l'attention sur une fabrique littéraire qui semble façonner autant que révéler le sens de l'histoire. Il en va de même dans *La Maréchale d'Ancre*, dont l'exposition pousse d'emblée très loin l'expression

³³⁸ Plan d'un « Essai sur l'histoire et les historiens », *Mélanges*, *op.cit.*, p. 1075 (fragment 9 a, 6 mai 1849).

³³⁹ C. Duchet, « L'illusion historique [...] », *op.cit.*, p. 260.

³⁴⁰ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 215.

³⁴¹ A. W. Halsall, « Le roman historico-didactique », *op.cit.*, p. 94.

³⁴² *Cinq-Mars*, chapitres I, p. 16, XXVI, p. 334 et XIII, p. 152-153.

³⁴³ Voir notre chapitre 2, p. 117 *sqq.*

de coïncidences signifiantes. Léonora souligne en effet : « C'est aujourd'hui le treizième du mois ! [...] aujourd'hui vendredi, le jour de la mort du roi et de la mort de Dieu ! »³⁴⁴ La réplique dénonce autant la superstition de l'héroïne que les torsions imposées à l'histoire par le dramaturge puisque Henri IV fut assassiné le 14 mai 1610, et que le prince de Condé fut arrêté le 1^{er} septembre 1616³⁴⁵. La recomposition de la chronologie, censée servir le propos philosophique de l'auteur, en fait trop sentir les déformations pour convaincre ; elle fait davantage apparaître une recreation qu'une lecture des faits, tout comme les effets d'écho entre IV^e et XIX^e siècle, dans *Daphné*, ou la forte dramatisation de certains épisodes de *Cinq-Mars*...

Cette stylisation de l'histoire ne se dénonce pas seulement d'elle-même, par ses procédés les plus voyants ; elle est également suggérée par quelques commentaires critiquant des déformations qui pourraient évoquer celles auxquelles procède l'écrivain. C'est en partie le cas de cette déclaration de Bonaparte, au chapitre V de *La Canne de jonc* :

On trouvera assez d'explications de mes actions après moi pour m'agrandir si je réussis et me rapetisser si je tombe. Les paradoxes sont là tout prêts, ils abondent en France ; je les fais taire de mon vivant, mais après il faudra voir.³⁴⁶

Cette plainte anticipée vise les panégyriques et les pamphlets dont l'empereur fera l'objet et dont Vigny entend se démarquer dans la nouvelle, en leur opposant un portrait plutôt nuancé. Il n'empêche que la mention d'éloges et de blâmes excessifs, ainsi que d'une théorisation *a posteriori*, peut renvoyer à certains travers de l'écriture vignyenne.

La mise en scène de personnages écrivant l'histoire à leur convenance est sans doute plus lourde de suggestions. Par exemple, comme le relève Sarah Mombert dans *Cinq-Mars*, la fausse prophétie de Nostradamus lancée par Marion de Lorme à la fin de la réunion des conjurées, sur ordre du père Joseph³⁴⁷, pourrait constituer une mise en abyme du fonctionnement des prédictions dans le roman³⁴⁸. Il convient toutefois de comprendre que l'épisode dénonce la fabrication trompeuse du « merveilleux », que Richelieu juge « ridicule », protestant : « Je suis trop fort pour me servir du ciel »³⁴⁹. Le cardinal préfère en effet des manipulations moins grossières : le même chapitre XXIV le montre lisant « cette page de ses Mémoires où il raconte la possession et les sortilèges du magicien » Grandier, après avoir demandé d'« effacer toutes les traces de cet ancien procès » et en commentant : « Voici tout ce qu'en saura la postérité. »³⁵⁰ L'auteur ajoute une note laconique, permettant de trouver l'ouvrage et le passage pour s'aviser, non pas de l'inexactitude du roman défendant l'innocence du prêtre, mais des mensonges du premier ministre, menaçant de passer pour le récit fidèle d'un contemporain de premier plan, comme le suggère le simple emploi du verbe *raconter*, quand on pourrait attendre que soient mises en évidences les manœuvres du mémorialiste. Pour Patrick Craven, Richelieu constitue ainsi un opposant au travail de

³⁴⁴ *La Maréchale d'Ancre*, I, 3, p. 641-642.

³⁴⁵ Voir chapitre 6, p. 433.

³⁴⁶ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre V, p. 785.

³⁴⁷ Voir notre chapitre 9, p. 729.

³⁴⁸ S. Mombert, « Le public, le romanesque et l'histoire. [...] », *op.cit.*, p. 123.

³⁴⁹ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 286.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 283.

lisibilité de l'histoire que s'efforce de fournir le romancier³⁵¹. Michel Cambien interprète dans un tout autre sens cette mise en scène d'un « personnage en train de rédiger l'histoire à [sa] façon » : il relève que la pratique scripturaire du cardinal « est analogue à celle de l'écrivain qui le met en scène pour le stigmatiser »³⁵². Charles Brifaut fait une suggestion similaire dans une lettre du 15 juin 1826, adressée à l'auteur de *Cinq-Mars* : « Je suis vraiment tenté de vous prendre pour de Thou ou pour le Cardinal lui-même. Vous êtes sublime de sentiment comme le premier, vous développez la profondeur de vues du second. »³⁵³ Plusieurs passages du roman justifient cette dernière suggestion. Ainsi, l'auteur ne se refuse pas à prêter au ministre des analyses psychologiques également développées par le narrateur. C'est le cas au début du chapitre X :

Pour assouvir le premier emportement du chagrin royal, avait dit Richelieu ; pour ouvrir une source d'émotions qui détourne de la douleur cette âme incertaine, que cette ville soit assiégée, j'y consens³⁵⁴...

Le raisonnement du cardinal s'accorde entièrement aux commentaires qui ouvrent le chapitre précédent pour justifier l'engagement de Henri dans l'armée après les événements de Loudun : « Il est des moments dans la vie où l'on souhaite avec ardeur les fortes commotions pour se tirer des petites douleurs »³⁵⁵. Au chapitre XXIV, c'est une continuité entre la voix du narrateur et les pensées du personnage que l'on remarque après les plaintes de Louis XIII :

C'était là de cette sorte de franchise propre aux caractères faibles, qui se dédommagent ainsi, en inquiétant leur dominateur, du mal qu'ils n'osent pas lui faire complètement, et se vengent de la sujétion par une controverse puérile. Richelieu reconnut à ces paroles qu'il avait couru un grand danger³⁵⁶.

Devant cette proximité entre le cardinal, figure d'analyste et d'écrivain³⁵⁷, et le narrateur, voire l'auteur lui-même, Michel Cambien conclut : « Se produit, dès lors, une mise en abyme de l'élaboration de la vérité de l'art, qui disqualifie le romancier, atteint, par ricochet, des coups qu'il porte à ses personnages »³⁵⁸. Si les mensonges de Richelieu ne sauraient se confondre avec la recomposition signifiante de l'histoire que Vigny entend offrir, il est vrai que la dénonciation des manipulations du premier peut rejaillir sur le second. Toutefois, en invitant à une conscience critique, la portée réflexive des passages où le cardinal manipule le sens des événements distingue cette activité de la démarche du romancier, qui n'entend pas seulement faire partager ses vues sur le passé, mais aussi nous faire réfléchir à la nature de la vérité et au pouvoir de l'illusion.

Vigny met encore en scène un personnage qui tente de raconter l'histoire selon ses souhaits dans *La Maréchale d'Ancre* : Déageant. Dès la scène 3 de l'acte II, il menace Samuel de le faire « jug[er] et condemn[er] comme propageant le judaïsme »³⁵⁹ si celui-ci ne se plie

³⁵¹ Patrick Craven, « Vigny's Post-Structuralist Novel : Writing History or the Story of Writing ? », *The French Review*, décembre 1986, p. 218.

³⁵² M. Cambien, « *Cinq-Mars* sens dessus dessous », *AAAV* n° 16, 1986-1987, p. 39 et 40.

³⁵³ *Correspondance*, 1, p. 231.

³⁵⁴ *Cinq-Mars*, chapitre X, p. 115.

³⁵⁵ *Ibid.*, chapitre IX, p. 104.

³⁵⁶ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 287.

³⁵⁷ Voir aussi notre chapitre 2, p. 119.

³⁵⁸ M. Cambien, « *Cinq-Mars* sens dessus dessous », *op.cit.*, p. 40.

³⁵⁹ *La Maréchale d'Ancre*, II, 3, p. 655.

pas à ses volontés. À la scène suivante, il tente sans vergogne de déformer le récit fait par Picard de son agression, de façon à constituer une série de charges contre Concini et son épouse. Il commence par rapporter l'épisode à la place de la victime : « Maître Picard, vous avez été insulté. »³⁶⁰ Devant la prudence de son interlocuteur, qui se contente de répondre « Peut-être », il renchérit : « Battu même »³⁶¹. Cette fois, il semble que la pudeur pousse Picard à abrégé l'évocation, mais Déageant insiste, dictant sa propre version de faits auxquels il n'a pourtant pas assisté : « Oh ! battu, c'est le mot. Honteusement battu ! »³⁶² Répétition, gradation et exclamation traduisent ici une assurance qui n'en demeure pas moins illégitime. Tant d'insistance finit par trahir les intentions de Déageant. Il ne tarde pas à demander à Picard : « Avouez que Concini est un mauvais garnement »³⁶³, comme si un procès était déjà engagé. Les charges contre le maréchal vont ensuite s'aggravant, jusqu'à ce que Déageant attaque Léonora :

Et sa femme, la Galigai, est fort soupçonnée de magie. Elle consulte Cosme Ruger, abbé de Saint-Mahé, qui est un athéiste, et Mathieu de Monthenay. Elle sacrifie des coqs blancs dans l'église.³⁶⁴

Outre que la réplique est plus longue que les précédentes, des affirmations à l'indicatif succèdent à l'expression d'un soupçon, malgré leur caractère grotesque, qui accroît la défiance de Picard. Et ce n'est qu'un début. Lors du procès de l'héroïne, ces insinuations se muent en preuves, fabriquées par Déageant en détournant certains documents de leur signification et en hiérarchisant les données recueillies sur l'accusée de façon très tendancieuse : l'Ancien Testament en hébreu est présenté comme « un livre de sorcellerie et de divination » tandis qu'il est décidé qu'une « image de la Vierge [...] ne prouve rien »³⁶⁵. La maréchale ne manque pas de protester contre ces manipulations insensées à la scène suivante : « On m'a dit tout à l'heure des choses si monstrueuses et si inconcevables, que je n'y puis croire. »³⁶⁶ Face à ses juges, elle pointe en outre une perspective gravissime, celle que la vérité disparaisse de façon irrémédiable : « Allez ! faites tomber cette tête, et brûlez-la pour réduire en cendres les archives honteuses de la cour ! »³⁶⁷ On retrouve l'idée de traces perdues à jamais, condamnant l'histoire à l'erreur. L'épisode contribue donc à dénoncer les failles cette discipline, au profit des œuvres de fiction qui semblent rétablir une justice posthume. Pour autant, la figure de Déageant, metteur en scène manipulant acteurs et accessoires, est troublante. Elle suggère également, à la manière de celle de Richelieu, que l'artiste peut lui aussi manipuler l'histoire, comme le poète de « L'Esprit pur » finit par le proclamer, renversant toute chronologie à propos de ses obscurs ancêtres :

Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi.³⁶⁸

L'écriture apparaît ici toute puissante, capable d'imprimer sa propre logique à une réalité qui n'a pas assez de consistance si elle ne laisse pas de souvenir.

³⁶⁰ *Ibid.*, II, 4.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ *Ibid.*, p. 656.

³⁶⁴ *Ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*, IV, 3, p. 689.

³⁶⁶ *Ibid.*, IV, 4, p. 690.

³⁶⁷ *Ibid.*, IV, 7, p. 693.

³⁶⁸ « L'Esprit pur », v. 14, *Poèmes antiques et modernes*, p. 166.

B) ÉCARTS INÉVITABLES

Mais si l'écriture est capable d'imposer une vision du passé, elle reste inapte à le transcrire fidèlement, quelle que soit la bonne volonté de celui qui s'y essaierait. Vigny le suggère en soulignant d'irréremédiables changements de réalités, de mots, de points de vue – de nature, enfin, entre les faits passés et leur narration ultérieure.

1. TRANSFORMATION DES *REALIA*

Au chapitre III de *Daphné*, le Docteur noir suggère une permanence de la nature humaine, évoquant le « XII^e siècle, quand l'homme était précisément ce qu'il est ce soir et sera dans douze autres âges »³⁶⁹. Pour le reste, ce sont plutôt des changements que souligne Vigny quand il confronte passé et présent, à la manière de Balzac écrivant que « [l]a parure d'une femme de 1840 eût été le déshabillé d'une grande dame de 1540. »³⁷⁰ Au chapitre IX de *Cinq-Mars*, le narrateur insiste par exemple sur l'interdiction des duels sous le règne de Louis XIII : « Il était bon de prendre ces précautions, car il n'en coûtait pas moins que la tête alors pour s'être donné la satisfaction de risquer son corps. »³⁷¹ L'adverbe *alors*, qui marque une différence entre le temps de l'action et celui de l'énonciation, se retrouve dans la même page à propos de la cuirasse portée par le héros, « selon la coutume qui subsistait encore alors »³⁷². Il signale un changement encore plus prosaïque au chapitre XIV : « un nombreux rassemblement s'arrêta sur le quai, à peine pavé alors »³⁷³. Le chapitre XIX s'arrête à d'autres détails :

quelques femmes, mettant sur leur visage un voile ou un masque de velours noir pour se préserver de l'air que n'arrêtaient pas les rideaux de leurs carrosses (car ils n'avaient point de glaces encore), semblaient porter le costume que nous appelons « domino ».³⁷⁴

La parenthèse souligne le décrochage qu'opère l'adverbe *encore* ; l'emploi du présent accompagne logiquement celui du pronom *nous*, désignant une communauté réunissant l'auteur et ses lecteurs, mais excluant les personnages du roman. Ces éléments ne marquent pas seulement une évolution concrète – celle, en l'occurrence, des véhicules – mais aussi un possible écart de langage – signalé par l'emploi des guillemets et la prudence des verbes qui précèdent – et de perspective, puisque l'image relativement sinistre du vêtement ecclésiastique se justifie sans doute par le regard rétrospectif que porte le narrateur sur une intrigue funeste.

³⁶⁹ *Daphné*, chapitre III, p. 911.

³⁷⁰ H. de Balzac, *Sur Catherine de Médicis*, *op.cit.*, p. 51.

³⁷¹ *Cinq-Mars*, chapitre IX, p. 105.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 160.

³⁷⁴ *Ibid.*, chapitre XIX, p. 220-221.

2. ÉVOLUTION DU LANGAGE

C'est presque une loi du roman historique que de faire sentir la distance langagière séparant les époques, si l'on en croit le code plaisamment édicté par Saint-Marc-Girardin en 1828, dont l'article 7 stipule : « Vous mêlerez dans votre style des locutions empruntées aux vieilles chroniques. »³⁷⁵ Cette pratique est en effet constante mais elle crée souvent une impression d'authenticité (en particulier dans *Notre-Dame de Paris*) ou amène un développement linguistique (comme au chapitre II des *Chouans*, à propos du terme *gars*), sans forcément qu'un écart temporel soit souligné. Telle est en revanche la démarche de Vigny, dont Jacques-Philippe Saint-Gérard relève qu'il peut suggérer un « décalage historique en faisant appel à une tournure désuète »³⁷⁶.

Plusieurs cas de figure se présentent. Le simple usage de l'italique peut dénoncer l'étrangeté d'un terme, comme dans cet extrait de *Cinq-Mars* :

Les cadets gentilshommes des plus hautes familles recevaient des *gages* des grands seigneurs, et leur étaient dévoués en toute circonstance, allant appeler en duel le premier venu au moindre désir de leur patron.³⁷⁷

La typographie indique ici un soulignement autonymique, attirant l'attention sur l'emploi même du mot comme pour signaler que faire revivre le passé est en partie illusoire puisque le lecteur moderne n'en est plus assez familier, en dépit des explications qui précèdent : « ils étaient pages ou domestiques, selon l'expression du temps, qui signifiait alors familier, ami de la maison. Cet usage était un reste de patronage féodal demeuré dans nos mœurs. »³⁷⁸ Ce dernier commentaire signale même que les mots peuvent varier plus vite que les réalités dont ils rendent compte. Le Docteur noir le confirme au chapitre XXI de *Stello*, en employant le nom *domestique* au sens moderne d'employé de maison avant d'ajouter : « (ici je dois m'interrompre et vous dire que c'est pour être compris de vous que j'ai dit *domestique* ; car, en l'an II, cela s'appelait un *associé*) »³⁷⁹. La parenthèse brise l'évidence du récit pour marquer la singularité d'une époque prétendant régir le choix même des mots, mais aussi la nécessité, théorisée par Walter Scott en tête d'*Ivanhoé*, « que le sujet abordé soit en quelque sorte traduit dans les mœurs autant que dans la langue du temps où nous vivons. »³⁸⁰ Signe d'une évolution particulièrement rapide du langage, cette exigence est formulée au sein de la diégèse par un de ses acteurs, qui interrompt la lecture de la lettre de Bassompierre, au chapitre XXV de *Cinq-Mars* :

je vous prie de me bailler advis de tout...

– Ah ! le vieux langage du dernier règne ! dit Olivier ; il ne sait pas écrire : *me faire expert de toutes choses*, comme on dit à présent.

– Laissez-moi lire, pour Dieu ! dit l'abbé ; dans cent ans on se moquera ainsi de nos

³⁷⁵ Saint-Marc-Girardin, compte rendu de *Théobald. Épisode de la guerre de Russie*, par Sophie Gay, *Le Globe*, 5 septembre 1828 ; cité par C. Duchet, « L'illusion historique [...] », *op.cit.*, p. 265.

³⁷⁶ J.-Ph Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 164.

³⁷⁷ *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 75-76.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 75.

³⁷⁹ *Stello*, chapitre XXI, p. 567.

³⁸⁰ W. Scott, *Ivanhoé*, *op.cit.*, p. 20.

phrases.

La réplique de Gondi modère et aggrave tout à la fois la raillerie du jeune homme, en faisant une règle de l'écart entre les époques et du risque d'incompréhension qu'il entraîne.

L'usure des mots n'est ainsi plus commentée de façon incidente ou marginale mais occupe une place de premier plan ; elle devient le sujet même du discours, comme au chapitre XXIV de *Stello* où le narrateur expose :

Aujourd'hui que tout devient propre et poli, si vous alliez visiter Saint-Lazare, vous verriez une belle infirmerie, des cellules neuves et bien rangées, des murs blanchis, des carreaux lavés, de la lumière, de l'air, de l'ordre partout. Les geôliers, les guichetiers, les porte-clefs d'aujourd'hui se nomment directeurs, conducteurs, correcteurs, surveillants, portent uniforme bleu à boutons d'argent, parlent d'une voix douce, et ne connaissent que par ouï-dire leurs anciens noms, qu'ils trouvent *ridicules*.³⁸¹

Le « ridicule » semble toujours celui des hommes qui, dépourvus de tout sens du relativisme, jugent négativement des expressions qui ne trahissent pourtant pas plus la réalité que celles qu'ils emploient. Les « Notes et documents historiques » complétant *Cinq-Mars* envisagent que la lettre du jeune favori à sa mère paraisse quant à elle

froide à quelques personnes, par la difficulté de se reporter à cette époque où, dans les plus graves circonstances, on s'attachait à contenir plus qu'à exprimer chaleureusement ses émotions, et où le grand monde, dans les écrits et les discours, fuyait le *pathétique* autant que nous le cherchons.³⁸²

Cette mise en garde explique peut-être pourquoi, au chapitre III, le narrateur préfère le mode du sommaire à celui de la scène au discours direct et rapporte : « tous deux se quittèrent avec la cérémonieuse politesse du temps »³⁸³. Une telle notation n'apporte guère d'autre information que celle d'une distance temporelle, comme si le romancier se trouvait dans l'impasse décrite par Brigitte Krulic :

L'équilibre est précaire entre le « parler vraisemblable » de héros dont plusieurs siècles nous séparent et le « parler accessible » aux lecteurs. La plupart des romanciers historiques s'efforcent de s'en tenir à ce prudent compromis, en évitant les expressions trop archaïques – incompréhensibles, ou donnant une impression de « placage » artificiel – ou trop contemporaines, versant dans l'anachronisme sinon le ridicule ; dans ces deux cas, l'illusion romanesque en même temps que la vraisemblance sont mises à mal.³⁸⁴

Vigny ne semble toutefois pas chercher à échapper aux écueils décrits mais plutôt à les faire sentir au lecteur pour nourrir sa réflexion critique sur l'histoire, tout comme quand il prête aux personnages du temps de Louis XIII une intuition peu crédible de la Révolution française.

³⁸¹ *Stello*, chapitre XXIV, p. 578.

³⁸² *Cinq-Mars*, « Notes et documents historiques », *op.cit.*, p. 364.

³⁸³ *Ibid.*, chapitre III, p. 39.

³⁸⁴ Brigitte Krulic, *Fascination du roman historique. Intrigues, héros et femmes fatales*, Paris, Autrement, « Passions complices », 2007, p. 52-53.

3. CHANGEMENTS DE PERSPECTIVE

Il n'est pas même besoin d'une métamorphose de la réalité ou du langage pour que le passé nous devienne étranger : l'évolution des manières de voir au fil du temps – déjà très sensible à l'échelle d'une vie humaine³⁸⁵ – y suffit souvent. Les goûts changent ; le narrateur de *Cinq-Mars* le signifie incidemment, comme une chose tout à fait banale, quand il décrit l'appartement de la reine, en particulier « un miroir arrondi par le haut, et que les femmes du monde trouveraient aujourd'hui petit et mesquin »³⁸⁶. Ce phénomène de dépréciation est moins anodin quand il touche les êtres humains ; Cinq-Mars y médite tristement quand de jeunes camarades rient de voir Bassompierre s'attendrir au souvenir de « Mlle de Montmorency » qu'ils peinent à se représenter comme « rien moins que jeune et jolie », ne l'ayant pas connue avant qu'elle devienne « princesse de Condé » :

Est-il donc vrai, se disait-il, que les passions puissent avoir la destinée des modes, et que peu d'années puissent frapper du même ridicule un habit et un amour ? Heureux celui qui ne survit pas à sa jeunesse, à ses illusions, et qui emporte dans la tombe tout son trésor !³⁸⁷

Dès l'ouverture de l'œuvre, un échec inévitable se profile ainsi, l'« illusion » n'étant plus que la vérité d'un moment, appelée à être ruinée par le temps. D'où l'avertissement du Docteur noir à Stello lors de leur promenade dans le quartier latin, au chapitre III de *Daphné* : « tous ces chers, vieux, sales murs, ont revu Abailard bien différent de ce qu'il est dans votre souvenir »³⁸⁸. Une nouvelle aporie se profile dès lors : tâcher d'adopter la perception du passé que purent en avoir ceux qui le vécurent oblige à en reproduire le manque de recul et le regard désuet, au risque d'entraîner l'incompréhension du public moderne ; conserver un point de vue actuel permet plus de clarté mais a toutes les chances de trahir une large part des époques prétendument ressuscitées.

S'il paraît naturel qu'un auteur de drames historiques prenne plutôt le parti de faire revivre le passé, des choix plus variés sont possibles pour composer un récit ; l'œuvre de Vigny en rend compte. Une très courte note, dans le premier chapitre de *Cinq-Mars*, illustre la possibilité d'un double régime d'écriture : alors que de Launay dit emmener Bassompierre pour « quelques jours à la Bastille », l'auteur rectifie en bas de page : « Il y resta douze ans. »³⁸⁹ Ainsi se marque un décalage considérable entre l'apparence immédiate de la scène et la dimension qu'elle acquiert *a posteriori*. Ce genre d'écart est explicitement souligné par le narrateur au moment de présenter les personnalités réunies chez Marion de Lorme au chapitre XX : « Les uns étaient des hommes obscurs, fort illustres à présent ; les autres, des hommes illustres, fort obscurs pour nous, postérité. »³⁹⁰ Le chiasme met clairement en valeur un renversement radical, montrant que l'écriture de l'histoire ne peut échapper à des choix qui la condamnent à une vérité toute relative. La suite du passage évite en quelque sorte cet écueil

³⁸⁵ Voir chapitre 10, p. 801 *sqq.*

³⁸⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XVII, p.

³⁸⁷ *Ibid.*, chapitre I, p. 22 et 23.

³⁸⁸ *Daphné*, chapitre III, p. 911.

³⁸⁹ *Cinq-Mars*, chapitre I, p. 28.

³⁹⁰ *Ibid.*, chapitre XX, p. 230.

en évoquant successivement les « hommes obscurs » de l'époque comme des anonymes qu'ils étaient d'abord, puis à l'aide du nom qu'ils réussirent finalement à se faire :

M. Desbarreaux fit à peine un signe de tête protecteur au jeune Corneille, qui parlait dans un coin avec un étranger et un adolescent qu'il présentait à la maîtresse de la maison sous le nom de M. Poquelin, fils du valet de chambre tapissier, du roi. L'un était Molière, et l'autre Milton.³⁹¹

À la manière de la note du chapitre I, la mention finale des noms fait prendre la mesure du décalage entre les perceptions et du prisme déformant que constituent nos connaissances quand nous considérons le passé. La même démarche se retrouve dans *La Veillée de Vincennes*, où Sedaine n'est d'abord pas présenté comme l'auteur que l'on sait, mais comme le maçon que connut d'abord l'adjudant. Comme s'il se refusait à tout effet artificiel, ce dernier précise toutefois assez vite : « Nous l'appelions Michel ; mais, pour vous dire tout de suite la vérité, il s'appelait Michel Jean Sedaine »³⁹². On reconnaît bien la naïveté du personnage dans l'emploi du mot *vérité*, alors que les exemples précédemment cités ont fait sentir la relativité de cette notion. Dans *Stello* en revanche, le Docteur noir montre sa maîtrise du récit en laissant deviner à son patient l'identité de Gilbert³⁹³, lui permettant, dans un premier temps, de porter un regard neuf sur un cas devenu peut-être trop célèbre pour encore émouvoir véritablement.

Daphné repose encore sur un autre principe, on le sait : celui d'une immersion dans le passé, remettant en cause les représentations modernes. S'adressant à un habitant d'Alexandrie du IV^e siècle³⁹⁴, Joseph Jéchaïah déplace le regard ordinairement porté sur les réalités qu'il évoque. Un détail l'illustre discrètement : pour les lecteurs de Vigny, l'enfouissement de « la statue de Vénus-Uranie, qu'adorait Libanius »³⁹⁵, a de grandes chances d'évoquer la Vénus exhumée à Milo en 1820³⁹⁶. Échappant nécessairement à celui qui la suggère, cette référence rend sensible l'écart des perceptions présentes et passées. Dans l'ensemble de la nouvelle, c'est essentiellement le christianisme qui pâtit de ce principe : Vigny formule les jugements irrévérencieux qu'a pu susciter cette religion alors que son avènement était encore contesté, à tel point, selon Paul Bénichou, qu'« on ne peut imaginer pire tableau de ces débuts de l'Église triomphante, objet habituel d'une légende toute contraire »³⁹⁷. De façon particulièrement surprenante, le futur père de l'Église qu'est Basile participe sans restriction à ce dénigrement. Il renchérit ainsi sur les critiques de Paul de Larisse en disant des Chrétiens : « ils ne veulent plus de dieu sur la terre, et tout va périr de ce qui est beau parmi les hommes. »³⁹⁸ Plus précisément, en ramenant à Daphné Jean Chrysostome, autre futur saint, qu'il semble avoir tiré d'une grave crise métaphysique, il déprécie l'isolement ascétique, comme s'il était encore bien loin de fonder une règle monastique sur cet idéal :

³⁹¹ *Ibid.*, p. 231.

³⁹² *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre V, p. 738.

³⁹³ *Stello*, chapitre XI, p. 522.

³⁹⁴ Voir notre chapitre 10, p. 784-785.

³⁹⁵ *Daphné*, quatrième lettre, p. 977.

³⁹⁶ Voir la note 3 d'A. Bouvet, *Œuvres complètes*, t. II, p. 1685, ainsi que L. Chotard, « *Daphné*, ou la fiction dans le décor », *Approches du XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 274.

³⁹⁷ P. Bénichou, *Les Mages romantiques*, *op.cit.*, p. 1174. Voir aussi notre chapitre 1.

³⁹⁸ *Daphné*, première lettre, p. 943.

Il était temps, il était temps de vous ramener Jean. Il était perdu si nous l'eussions laissé à lui-même un mois de plus. Il était atteint de ce noir esprit qui précipite tant de nos pareils dans la solitude et qui les envoie dans les déserts, brûler, user leur âme par des méditations inutiles, dessécher leur crâne sous le soleil, et y laisser leurs squelettes au sable et au vent.³⁹⁹

À lire de tels propos, on ne soupçonne même pas la conversion que Basile avoue dans la quatrième lettre, en réponse au conseil purement stratégique de Libanius⁴⁰⁰ ; la nouvelle de Vigny n'a rien d'une *légende dorée*⁴⁰¹. À l'inverse, l'image positive de Julien⁴⁰² rompt avec les représentations traditionnellement négatives de l'empereur. Basile lui-même le décrit, dans sa jeunesse, comme un chrétien fervent, cruellement blessé dans sa foi par la dérive arienne. D'où l'emploi d'une dénomination inattendue, telle que « le religieux Julien »⁴⁰³. À la suite de Montaigne, du courant libertin et surtout de Diderot⁴⁰⁴, Vigny refuse en effet d'appeler Julien « apostat », terme qu'il applique en revanche à l'Empereur Constantin⁴⁰⁵, tandis que les fidèles priant dans le « temple du Nazaréen » sont, pour Paul de Larisse, des « impies »⁴⁰⁶. C'est la logique même des écrits du Julien historique, reprochant au christianisme d'être l'apostasie d'une tradition nationale prestigieuse, une imposture et une souillure⁴⁰⁷. Le choix de Vigny sert donc une polémique anti-chrétienne en donnant l'impression de rétablir l'image originelle – perçue par les contemporains – de la nouvelle religion de l'empire romain. Mais en encourageant un processus de « négation » – selon la terminologie de Wolfgang Iser⁴⁰⁸ – des représentations habituellement admises de personnages censément connus, ce renversement est aussi un facteur de doute : il relativise la notion de vérité en montrant qu'elle est surtout une affaire de point de vue et de choix des mots. Vigny met en évidence ce vacillement des certitudes à travers quelques réactions d'étonnement de Joseph face à l'humble humanité de Julien. L'étranger rapporte d'abord un « un effroi secret en voyant [...] l'empereur s'abandonner [aux] mouvements impétueux de son caractère », mais « un signe de bonté et de confiance » ne tarde pas à le « rassur[er] »⁴⁰⁹. De même, après avoir vu Julien « rougissant », « simple », « naïf » et « juvénile », le narrateur commente :

j'avais peine à en croire mes yeux et que je doutais que ce fût vraiment lui ; mais lorsque je m'accoutumai à cette réalité, je compris ce qui se passait devant moi, et je commençai à deviner cet homme⁴¹⁰.

Le double effet de la bonté inattendue de l'empereur apparaît bien ici : l'impression d'une révélation s'accompagne d'un fort sentiment de trouble.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 929.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, quatrième lettre, p. 973.

⁴⁰¹ Pour reprendre le titre du recueil de Jacques de Voragine [XIII^e siècle], trad. Teodor de Wyzewa, Paris, Sruil, « Points », 1998.

⁴⁰² Voir notre chapitre 8, p. 783 *sqq.*

⁴⁰³ *Daphné*, première lettre, p. 937.

⁴⁰⁴ Voir Jean Larmat, « Julien dans les textes du sixième siècle » ; Claude Faisant, « Images de Julien l'apostat au dix-septième siècle en France » ; Marie-Hélène Cotoni et Laurence Vigliéno, « Julien au siècle des Lumières en France », in J. Richer (dir.), *L'Empereur Julien, de la légende au mythe, op.cit.*

⁴⁰⁵ Par la voix de Basile. Voir *Daphné*, première lettre, p. 935.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 934 et 935.

⁴⁰⁷ Voir René Braun, « Julien et le christianisme », in J. Richer (dir.), *L'Empereur Julien, de la légende au mythe, op.cit.*

⁴⁰⁸ W. Iser, *L'Acte de lecture, op.cit.*, p. 366.

⁴⁰⁹ *Daphné*, première lettre, p. 950-951.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 954.

4. DÉCALAGE DE LA NARRATION

De manière encore plus radicale, comme souvent, Vigny montre aussi que la simple mise en mots d'un événement suffit à le déformer. Comme s'il était inévitable, ce phénomène ressort paradoxalement d'un passage de *Servitude et grandeur militaires* où l'auteur prétend valoriser la fidélité des souvenirs qu'il transcrit :

J'ai le don, souvent douloureux, d'une mémoire que le temps n'altère jamais ; ma vie entière, avec toutes ses journées, m'est présente comme un tableau ineffaçable. Les traits ne se confondent jamais ; les couleurs ne pâlisent point. Quelques-unes sont noires et ne perdent rien de leur énergie qui m'afflige. Quelques fleurs s'y trouvent aussi, dont les corolles sont aussi fraîches qu'au jour qui les fit épanouir, surtout lorsqu'une larme involontaire tombe sur elles de mes yeux et leur donne un plus vif éclat.⁴¹¹

Au sein même de cette déclaration, certains éléments dénoncent discrètement une inévitable stylisation : l'emploi du terme pictural *tableau*, l'image relativement convenue des « fleurs ». En outre, si la mention d'une larme peut valoriser une émotion toujours vivace, l'idée d'un regain d'éclat dénonce l'influence de la disposition d'esprit de l'écrivain sur son évocation du passé.

Dans le récit, plusieurs procédés signalent ce risque de déformation. Quand l'adjudant rapporte une conversation avec Sédaine, une épanorthose souligne, en la corrigeant, une tendance naturelle à transformer quelque peu la réalité en la racontant :

– C'est égal, je suis toujours bien aise, » dis-je... C'est-à-dire, aurais-je dit ; car le caporal vint donner un si terrible coup de crosse dans la canne de mon vieil ami Michel, qu'il l'envoya là-bas, tenez là-bas, près de la poudrière.⁴¹²

Ailleurs, des métalepses⁴¹³ donnent et dénoncent à la fois l'impression que le romancier transcrit une réalité indépendante de son imagination, interrogeant plus largement la part de l'écrivain dans la constitution de l'histoire. Cette dimension critique apparaît bien quand le narrateur de *Cinq-Mars* souligne une inévitable déformation du récit, malgré l'équivalence entre le temps de la narration et celui de l'action que sont censés mettre en place les dialogues rapportés directement : « Les propos que nous venons de transcrire longuement furent pourtant assez rapides »⁴¹⁴. Le même décalage est souligné par le Docteur noir dans *Stello* : « Il est vrai que trois minutes m'avaient suffi, comme vous pensez bien, pour lire, et lire lentement, ce qu'il me faut bien plus de temps pour me rappeler et vous raconter. »⁴¹⁵ Au chapitre III de *L'Alméh*, le narrateur vante au contraire une correspondance parfaite entre le

⁴¹¹ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre III, p. 695.

⁴¹² *Ibid.*, II, chapitre VIII, p. 745.

⁴¹³ On définira ce procédé, à partir des travaux de Gérard Genette, comme la manipulation de la relation qui unit le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même (voir G. Genette, *Métalepse*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004, p. 13-14.) Monika Fludernik (« Changement de scène et mode métaleptique », in John Pier et Jean-Marie Schaeffer (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 76-77) relève que la métalepse peut à la fois mettre en évidence la nature fictionnelle de la narration et avoir un effet illusionniste, accroissant l'immersion du lecteur dans la fiction ; sa présence chez Scarron comme chez Balzac le confirme.

⁴¹⁴ *Cinq-Mars*, chapitre I, p. 24.

⁴¹⁵ *Stello*, chapitre XXVI, p. 586.

niveau de l'action et celui de la narration, évoquant l'arrivée d'un personnage « en aussi peu de temps qu'il en faut pour lire le récit de son approche »⁴¹⁶. Ce faisant, toutefois, c'est toujours un possible hiatus qui est souligné, au détriment d'une évidence illusoire de la narration.

*

Pionnier français de la littérature historique romantique, Vigny annonce donc aussi l'infléchissement critique de la vogue qu'il contribue à initier, jusqu'aux remises en cause modernes, radicales, de l'écriture de l'histoire. Le refus d'une certaine historiographie – légendaire, officielle, partielle, lacunaire ou stérile – valorise souvent les choix de l'écrivain : démythification, humanisation, mise en lumière ou invention de personnages mineurs et de petites causes, équilibre des jugements. Cette logique d'opposition gouverne aussi l'usage que Vigny fait des documents à sa disposition, contrairement à l'idée courante qui voit nécessairement dans la citation d'une source une démarche d'authentification. Les notes de *La Maréchale d'Ancre* et de *Cinq-Mars*, comme les annexes et la préface de ce premier roman, témoignent bien plutôt de la revendication d'un droit d'examen et de réécriture qui s'exerce constamment dans l'œuvre.

Si Vigny défend la création littéraire et sa capacité à juger l'histoire, il n'affirme cependant pas sa toute-puissance. Les révélations que semblent livrer ses fictions, quand elles ne laissent pas transparaître leurs propres limites, suggèrent une indicible complexité des événements et de leurs acteurs. C'est également ce qui ressort de la difficulté à lire l'histoire pour en tirer des leçons, en dépit des aspirations de l'époque. La critique des documents, insuffisants mais indispensables, suggère quant à elle les apories majeures de l'écriture, impuissante à garder une trace fidèle du passé, n'en fixant souvent qu'une version déformée. L'écrivain ne cache pas davantage comment il stylise artificiellement l'histoire à des fins expressives et didactiques, ni même l'inadéquation de ses références, de son langage, de son point de vue et de ses récits aux époques qu'il tente d'évoquer.

Mais ce faisant, il peut prétendre à la vérité d'une franche lucidité, telle que la valorise cette note de 1861 :

L'*Histoire* dit : je suis la *Vérité* sur terre.

La *Philosophie* dit : je suis la *Vérité* au ciel.

Le *Roman* dit : moi je suis la *fiction*, mais j'ai la *Beauté* : – je suis noire mais *je suis Belle*. – *Nigra sum sed formosa*. Je n'en impose pas, je séduis et je vis autant que *la langue vivra*, c'est quelque chose.⁴¹⁷

Il apparaît ainsi que la fiction échappe au mensonge en assumant ce qu'elle est. Cette affirmation de sa propre nature que portent les « Réflexions sur la vérité dans l'art » passe également par un procédé comme celui de la syllepse, mais aussi par tout ce qui exhibe la fabrique de l'histoire par l'écrivain. Claudie Bernard l'explique :

⁴¹⁶ *L'Alméh*, chapitre III, p. 481.

⁴¹⁷ *Papiers académiques*, p. 132 (21 mars / 11 avril 1861).

pour représenter l'histoire passée, le romancier transpose largement [...] l'histoire écrite – mais sans le dire : il la démarque, la paraphrase, la cite sans guillemets ni références (sauf à rejeter en appendice, comme Vigny dans *Cinq-Mars*, des notes documentaires ou un dossier de sources justificatives). La reconnaissance de sa dette érudite certifierait certes le sérieux, voire la pseudo-scientificité du roman ; mais, en mettant en évidence les relais livresques qui s'y superposent, elle compromettrait la crédibilité « réaliste » de l'univers mis en scène.⁴¹⁸

La mention explicite des documents – que Vigny ne circonscrit pas aux annexes de *Cinq-Mars* – contribue à faire entendre un « coup de pistolet référentiel dans le concert fictionnel », selon l'expression de Gérard Genette⁴¹⁹, à dévoiler « la machinerie interne » d'une montre, comme l'écrit Walter Scott en tête de la réédition de ses *Waverley novels*, enrichie de notes présentant ses sources⁴²⁰. C'est là une façon audacieuse de suggérer que le roman surpasse l'historiographie en transparence, outre qu'il l'enrichit par ses inventions et ses jugements. Dans le même temps, cette valorisation indirecte de la sincérité de la création littéraire interdit de l'ériger en révélation. Elle rappelle qu'il s'agit d'une fiction : d'une assertion feinte, sans intention de tromper⁴²¹, d'une illusion dont on n'est pas victime⁴²². Ainsi, l'écriture vignyenne de l'histoire ne convainc pas en inspirant la crédulité ou en imposant ses leçons, mais par la richesse des réflexions critiques et des remises en cause qu'elle suscite.

⁴¹⁸ C. Bernard, introduction, in A. Déruelle et A. Tassel (dir.), *Problèmes du roman historique*, op.cit., p. 22.

⁴¹⁹ G. Genette, *Seuils*, op.cit., p. 337. Voir aussi Fiona Mc Intosh-Varjabédian, *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif. Clio et Épiméthée*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 75.

⁴²⁰ W. Scott, préface générale à l'édition *Magnus opus, Waverley et autres romans*, éd. S. Monod et J.-Y. Tadié (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 19.

⁴²¹ Voir John R. Searle, *Sens et expression* [1979], trad. et éd. Joëlle Proust, Paris, Minuit, 1982, p. 111.

⁴²² Voir J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

CHAPITRE 12.

LE PRISME DES MOTS

Les choix et les contraintes de l'écriture ne pèsent pas seulement sur l'évocation du passé mais interrogent plus largement la possibilité de toute représentation verbale. Le portrait de Richelieu, au chapitre VII de *Cinq-Mars*, l'illustre bien. D'abord, la prétention mimétique de toute peinture semble mise en cause par l'évocation de représentations antérieures, susceptibles d'imposer leur médiation :

Il avait le front large et quelques cheveux fort blancs, des yeux grands et doux, une figure pâle et effilée à laquelle une petite barbe blanche et pointue donnait cet air de finesse que l'on remarque dans tous les portraits du siècle de Louis XIII.¹

Le rôle de la subjectivité est ensuite malicieusement souligné : « Une bouche presque sans lèvres, et nous sommes forcé d'avouer que Lavater regarde ce signe comme indiquant la méchanceté à n'en pouvoir douter ; »² davantage qu'elle n'emporte l'adhésion, l'affirmation du caractère incontournable d'une théorie pourtant fort singulière, et qui conforte opportunément l'animosité qu'inspire le cardinal à Vigny, met en doute la prétendue évidence d'une description qui est en grande partie une interprétation. Enfin, l'entremise des mots et de l'écriture pose elle-même question :

une bouche pincée, disons-nous, était encadrée par deux petites moustaches grises et par une royale, ornement alors à la mode, et qui ressemble assez à une virgule par sa forme. Ce

¹ *Cinq-Mars*, chapitre VII, p. 75.

² *Ibid.*

vieillard avait sur la tête une calotte rouge et était enveloppé dans une vaste robe de chambre, et portait des bas de soie pourprée, et n'était rien moins qu'Armand Duplessis, cardinal de Richelieu.³

D'une part, l'explication lexicale met en évidence l'usure du langage, que l'on ne comprend plus toujours avec le temps, ainsi que le prisme d'un système graphique qui impose jusqu'à l'image d'un signe de ponctuation pour référer au réel. D'autre part, la dénomination tardive de l'homme dépeint, qui clôt à la manière d'une chute des précisions vestimentaires rendues pesantes par la polysyndète, peut suggérer un possible décalage entre le portrait qui vient d'être brossé et l'image que suffit à susciter le seul nom du ministre.

De telles insinuations ne surprennent pas de la part d'un auteur qui « sait se connaître lui-même et se juger sévèrement »⁴, comme il l'écrit en tête de ses *Poèmes antiques et modernes* en 1837, et comme en témoignent ses carnets intimes, où il ne cesse de méditer sur ses œuvres et sur la création littéraire, de sorte que Jacques-Philippe Saint-Gérard affirme : « l'artiste, en Vigny, se révèle tout spécialement apte à se dissocier de son œuvre »⁵. Marc Eigeldinger écrit, dans le même esprit :

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'esprit.⁶

Si être à « [soi]-même un sévère critique »⁷ rappelle les exigences de Boileau, les noms cités ici confirment le constat de Christine Baron : « La réflexivité [...] est une évidence de l'œuvre moderne même si elle n'en est pas l'apanage »⁸. Jean-Marie Schaeffer en fait un héritage du romantisme allemand, amenant à privilégier

la conscience réflexive de l'artifice plutôt que l'immersion dans un univers mimétique plausible, la problématisation de la tradition littéraire plutôt que la relation à la réalité extralittéraire [...]⁹.

À cela s'ajoute, comme le rappelle Gisèle Séginger, qu'

on découvre au XIX^e siècle que le langage ne peut dévoiler, expliquer le monde définitivement comme s'il lui était extérieur voire supérieur, comme s'il n'était pas lui-même impliqué dans la vie, dans l'histoire, dans la société, dans un mouvement qui transforme les idées, les représentations, les discours, les conceptions du monde.¹⁰

Chez Vigny, ce retour critique sur la littérature et son instrument se manifeste de maintes façons. Rappelons avec William Calin que le thème de l'art et de l'artiste est central dans son œuvre, anticipant sur l'esprit de la littérature moderne¹¹. De plus, comme le souligne Henry F. Majewski, dans *Stello*, « Vigny s'intéresse encore plus au problème de la création elle-même qu'à celui de la place de l'artiste dans le monde », l'opposition des deux protagonistes

³ *Ibid.*

⁴ Préface des *Poèmes antiques et modernes* datée d'août 1837, p. 5.

⁵ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion, op.cit.*, p. 158.

⁶ M. Eigeldinger, *Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 35-36.

⁷ Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, chant I, v. 184, *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « Poésie », 1985, p. 231.

⁸ Christine Baron, « La question de l'autoréférence. Tentative d'interprétation symbolique et idéologique », in J. Bessière et Manfred Schmelting (dir.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002, p. 43.

⁹ J.-M. Schaeffer, « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », *ibid.*, p. 27.

¹⁰ G. Séginger, introduction, *Littérature et philosophie mêlées, op.cit.*, p. 16.

¹¹ W. Calin, *A muse for heroes, op. cit.*, p. 337.

interrogeant notamment la part des connaissances et de l'imagination dans l'inspiration¹². À cela s'ajoutent la mise en abyme de l'énonciation qu'induit le mécanisme de l'enchâssement¹³ ainsi que toutes les mises en scène d'écrivains et de lecteurs dans bien d'autres œuvres de Vigny, et les nombreux passages pouvant éclairer la pratique de l'écrivain ou, plus largement, ses vues sur la littérature. S'il s'agit souvent pour l'auteur de guider la réception de son œuvre ou de défendre ses choix esthétiques, cette tendance spéculaire peut aussi trahir une inquiétude. Le pauvre joueur de flûte, dans *Les Destinées*, est ainsi un artiste raté, support possible de l'auto-ironie du poète, selon la lecture de Pierre Laforgue¹⁴. Le personnage de Stello, lui, participe à la mise en cause de l'idéal romantique, qui ne cesse d'interroger Vigny. Plus largement, l'auteur manifeste que « la poésie ne va pas de soi »¹⁵, par exemple quand il mentionne, à la fin des « Amants de Montmorency »,

Des vers de fou, sans rime et sans mesure.¹⁶

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 moderne »¹⁷. Terrible épreuve, également, que l'émeute populaire qui détruit les livres de l'archevêché, au début de *Daphné*, non seulement pour la poésie, comme le relève Annie Prassoloff¹⁸, mais plus largement pour l'écriture, que ne menace pas uniquement la volatilité du sable¹⁹...

Il importe toutefois de montrer que l'œuvre de Vigny excède ce retour souvent inquiet sur elle-même. Elle use en effet d'une remarquable variété de biais pour faire sentir l'absence de transparence de l'écriture littéraire ainsi que les multiples failles du langage. Elle permet ainsi un apprentissage du doute plus complet, nous incitant à cultiver une distance vigilante vis-à-vis même de la lecture qui semble nous éclairer.

I/ LUCIDITÉ DE LA CRÉATION LITTÉRAIRE

Volontiers critique vis-à-vis de ses propres choix d'écriture, Vigny n'a du reste de cesse de contrarier l'évidence de la création littéraire, rappelant à son lecteur que toute représentation du monde dépend de celles qui l'ont précédée et de la forme qu'elle adopte, de

¹² H. F. Majewski, *Paradigm and Parody*, *op. cit.*, p. 29 ; nous traduisons.

¹³ Voir notre chapitre 6, p. 336.

¹⁴ P. Laforgue, « La Flûte, ou la poétique du ratage chez Vigny », in J. Thélot (dir.), *Vigny : Romantisme et vérité*, *op. cit.*, p. 102-105.

¹⁵ J.-P. Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶ « Les Amants de Montmorency », v. 109, *Poèmes antiques et modernes*, p. 105.

¹⁷ J.-P. Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique*, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸ A. Prassoloff, édition de *Stello. Daphné*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹ Voir notre chapitre 4, p. 280-281.

même que l'univers de la fiction ne doit sa vie qu'à un jeu de l'esprit.

A) POIDS DES REPRÉSENTATIONS ANTÉRIEURES

« Toute narration est plus proche des narrations antérieures que du monde qui nous entoure », écrit André Malraux dans *L'Homme précaire et la littérature*²⁰, et Vigny, déjà, s'en montre avisé. À cela s'ajoute la force du stéréotype, « forme emblématique du déjà-dit, [...] forme d'impensé, inscrite à même la langue », selon la définition de Ruth Amossy et d'Anne Herschberg Pierrot, éclairée par ce rappel :

De Stendhal à Flaubert, la question de la singularité du dire, en vers comme en prose, accompagne la conscience d'être écrivain face à la trivialité du commun, à la bêtise du nombre, à la force envahissante de l'opinion.²¹

L'auteur de *Servitude et grandeur militaires* juge pour sa part que la reproduction des mêmes schèmes impersonnels n'est plus possible dans la société usée du XIX^e siècle :

La vie est trop courte pour que nous en perdions une part précieuse à nous contrefaire. Encore si l'on avait affaire à un peuple grossier et facile à duper ! mais le nôtre a l'œil si prompt et si fin, qu'il reconnaît sur-le-champ à quel modèle vous empruntez ce mot ou ce geste, cette parole ou cette démarche favorite, ou seulement telle coiffure ou tel habit. Il souffle tout d'abord sur la barbe de votre masque et prend en mépris votre vrai visage, dont, sans cela, il eût peut-être pris en amitié les traits naturels.²²

Ainsi, quand Vigny place des stéréotypes sous sa plume, c'est bien souvent d'une façon critique, telle que la décrit Jean-Louis Dufays : il n'en use pas comme d'un signe ordinaire mais comme d'une citation apte à communiquer une « prise de distance à l'égard des discours convenus » ; il « invite le lecteur à s'interroger sur la valeur des expressions et des opinions rebattues et à apprécier la distance qui sépare le discours du réel et de la Vérité »²³. Dans cette perspective, qui considère le stéréotype comme une citation, on peut envisager que les références artistiques comme les formules toutes faites, les motifs éculés ou les idées reçues se rejoignent pour signaler un même conditionnement de la pensée. C'est ce qui semble se vérifier chez Vigny.

²⁰ André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977, p. 159.

²¹ R. Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés* [1997], Paris, Armand Colin, « 128 », 2007, p. 62 et 10-11.

²² *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre I, p. 685.

²³ J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture, op.cit.*, p. 245.

1. RÉFÉRENCES CULTURELLES

À elles seules, les épigraphes de *Cinq-Mars* suffiraient à signaler « que le passé ne peut se connaître qu'à travers d'autres textes, à travers des traces intertextuelles. »²⁴ Certaines révèlent en outre que l'histoire se lit à la lumière de l'époque où elle s'écrit et des événements survenus jusque là. C'est par exemple le cas de la citation de Mirabeau²⁵ placée en exergue du chapitre consacré à l'émeute, amenant déjà à voir dans cette dernière les prémices des soulèvements de 1789. De nombreuses références sont également présentes au sein même du récit, qui avoue ainsi sa proximité avec d'autres œuvres, dont diverses situations de la vie convoquent le souvenir et qui, en retour, modèlent notre appréhension des choses jusqu'à leur imprimer la marque de la fiction. On y songe dès le premier chapitre, quand le narrateur aborde les « Adieux » de la marquise d'Effiat à son fils : « Puis, comme a dit Homère, *riant sous les pleurs*, elle se leva en le poussant et disant : "Allons, que je vous voie à cheval, bel écuyer !" »²⁶ La mention du poète grec montre le romancier conscient des paroles qui ont précédé la sienne, peut-être même jusqu'à s'en inspirer pour recomposer une scène privée, exigeant une part d'imagination. Mais les références littéraires nourrissent aussi les personnages de ce premier roman. Ainsi, dans cette même page, Bassompierre cite les premiers vers de l'« Adieu envoyé aux dames de la Cour au mois d'octobre 1537 » par Marot. Outre que le poème est de circonstance, il reflète bien l'esprit du vieux maréchal, toujours tourné vers le passé. Prisme du point de vue et de la culture ne font alors qu'un. On le vérifie encore au chapitre IX, où l'Espagnol qui surveille les allées et venues de Cinq-Mars lui demande : « est-ce que vous voulez prendre le bastion à vous seul et à cheval, comme don Quixote-Quixada de la Mancha ? »²⁷ L'allusion à Cervantès montre comment chacun plaque ses références sur le monde qui l'entoure en même temps qu'elle met en garde contre la confusion de la littérature et de la réalité qui égare le célèbre hidalgo. Un rapprochement avec la peinture soulève encore un autre problème au chapitre XVII, où le narrateur décrit la reine à sa « Toilette » :

sa bouche, très fraîche, avait cette lèvre inférieure des princesses d'Autriche, un peu avancée et fendue légèrement en forme de cerise, que l'on peut remarquer encore dans tous les portraits de cette époque. Il semble que leurs peintres aient pris à tâche d'imiter la bouche de la reine, pour plaire peut-être aux femmes de sa suite, dont la prétention devait être de lui ressembler.²⁸

Ce phénomène d'imitation ne s'arrête sans doute pas aux portraits des princesses autrichiennes : en mentionnant ces tableaux, le romancier trahit la source incertaine à laquelle lui-même a dû se reporter pour attribuer à la reine la bouche qu'il feint d'y avoir retrouvée, comme s'il ne l'avait pas seulement connue par ce biais.

²⁴ Michelle Ryan-Sautour, « La métafiction postmoderne », in L. Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction*, *op.cit.*, p. 74.

²⁵ « Le danger, sire, est pressant et universel, et au-delà de tous les calculs de la prudence humaine. » (adresse au roi du 8 juillet 1789, citée dans *Cinq-Mars*, chapitre XIV, p. 157 ; voir la note 1 d'A. Bouvet, p. 1360).

²⁶ *Ibid.*, chapitre I, p. 25. Allusion à Andromaque dans *L'Illiade* [VIII^e s avant J.-C.], chant VI, v. 484, trad. et éd. Robert Flacelière, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 160.

²⁷ *Cinq-Mars*, chapitre IX, p. 106.

²⁸ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 191.

La médiation de l'art est plus manifeste dans *Stello*, où le Docteur noir n'épargne pas les références. Il dit ainsi de Mlle de Coulanges : « Elle était jolie comme tous les Amours de Boucher et toutes les têtes de Greuze. »²⁹ Sans avouer de dette envers ces œuvres, le conteur laisse ici soupçonner son récit de s'inspirer davantage de la peinture que de la réalité. D'où la réticence de son ami quand un nouveau rapprochement se présente dans la deuxième nouvelle :

Kitty [...] ressemblait à une petite gravure de Sophie Western, la patiente maîtresse de Tom Jones, gravure que j'ai vue autrefois à Douvres, chez...

« Ah ! vous allez encore la comparer, interrompit Stello, avant de demander de laisser le champ libre à l'« imagination »³⁰, en partie mise à mal, en effet, par ce genre de rapprochement qui n'invite pas tant à se représenter des êtres de chair et d'os que des personnages fictifs. L'intervention du poète ne préserve cependant pas le charme évocateur de la narration puisqu'elle en brise le cours, justifiant le constat, dressé par Micheline Besnard, de références disruptives, mettant à mal la continuité de l'œuvre³¹. Mais c'est aussi parce qu'elles sont envahissantes que les comparaisons du docteur menacent l'intégrité de ses récits, qui semblent alors avancer par association d'idées plus que selon une logique événementielle. En outre, cette prolifération peut susciter un sentiment d'absurdité, comme quand le conteur rapporte, à propos de Kitty Bell : « Je la comparais à Paméla, ensuite à Clarisse, un instant après à Ophélie, quelques heures plus tard à Miranda. »³² Le docteur ne prend toutefois pas en charge ces analogies très hétérogènes ; il se représente en train de les passer en revue, impuissant à cerner la personnalité de la marchande de biscuits. Cette forme de mise à distance contribue à interroger la valeur de modèles littéraires qui ne permettent pas d'appréhender une réalité complexe mais qui contribuent plutôt à la perdre de vue, ou du moins à la récréer à la manière d'un romancier, rêvant aux personnages qu'il pourrait recomposer à partir de ses lectures.

La première nouvelle de *Servitude et grandeur militaires* invalide plus simplement la rêverie littéraire, en faisant imaginer à Laurette un avenir qui apparaît tout à fait illusoire, avant même l'exécution de son mari. C'est en effet très naïvement qu'elle demande : « je verrai des sauvages, des cocotiers comme ceux de Paul et Virginie, n'est-ce pas ? »³³ Quoique de façon moins évidente, Renaud semble lui aussi imprégné de lectures quand il rapporte, au chapitre VI de *La Canne de jonc*, comment il renonça à la tentation de quitter le navire de l'amiral Collingwood, dont il avait juré de ne pas s'échapper :

Il y a dans les actions honteuses quelque chose d'empoisonné qui se fait sentir aux lèvres d'un homme de cœur sitôt qu'il touche les bords du vase de perdition. [...] Je courus sur le rivage et m'enfuis de la maison fatale comme d'un hôpital de pestiférés, [...] et quand je fus sur le pont, je saisis le grand mât, je m'y attachai avec passion, comme à un asile qui me garantissait du déshonneur, et, au même instant, le sentiment de la grandeur de mon sacrifice me déchirant le cœur, je tombai à genoux, et, appuyant mon front sur les cercles de fer du

²⁹ *Stello*, chapitre IX, p. 516.

³⁰ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 535.

³¹ M. Besnard, « La comédie des langages [...] », *op.cit.*, p. 352.

³² *Stello*, chapitre XIV, p. 527.

³³ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitre V, p. 708.

grand mât, je me mis à fondre en larmes comme un enfant.³⁴

L'emphase incongrue du passage, qui dramatise et grandit l'épisode jusqu'à en faire une terrible épreuve suivie d'un glorieux exploit, donne l'impression que le soldat se laisse ici aller à se peindre comme un héros dont il a pu lire l'histoire, d'autant que son récit évoque des scènes aussi célèbres que celles d'Ulysse face aux sirènes³⁵ ou de la Passion du Christ. Loin d'invalider cette hypothèse, le caractère implicite des réminiscences serait plutôt de nature à souligner la force de schémas tellement ancrés dans les esprits qu'on les soupçonne de venir hanter la moindre narration.

Ces quelques exemples confirment donc l'analyse de Laurent Lepaludier selon laquelle les « modes de relations hypertextuelles sont finalement aussi bien des modes métatextuels en ce qu'ils caractérisent un positionnement des textes [...] et une attitude esthétique »³⁶. Sans même que Vigny cherche à valoriser ou à déprécier des œuvres précises, le simple fait qu'il en convoque le souvenir dit souvent sa conscience de l'influence des représentations artistiques sur notre manière d'appréhender, de transcrire ou d'imaginer le monde.

2. CLICHÉS

De même, quand le discours de certains personnages s'emplit de clichés – de formules banales, d'expressions figées, répétables à l'identique³⁷ –, outre qu'il s'en trouve disqualifié³⁸, il dénonce un risque d'uniformisation et de vacuité. L'exemple de Grandchamp, adepte des proverbes, l'a déjà montré³⁹; Mathurin le confirme au chapitre VIII de *La Veillée de Vincennes*, quand il déclare : « tout vient à point à qui sait attendre, comme on dit, et quand je serai sergent, je serai quelque chose, et j'épouserai Pierrette. Un sergent, c'est un seigneur, et à tout seigneur tout honneur. »⁴⁰ Alors que le jeune homme croit ici affirmer sa détermination, la façon dont il enchaîne des paroles creuses, comme entraîné par leur facilité, trahit au contraire son incapacité à développer une véritable réflexion.

Dans la première nouvelle de l'ouvrage, le commandant du Marat reproduit lui aussi les *on dit* du plus grand nombre : « Un beau matin je m'éveillai assez étonné de ne sentir aucun mouvement dans le bâtiment. À vrai dire, je ne dors jamais que d'un œil, comme on dit »⁴¹. Cette dernière formule souligne l'emploi de l'expression toute faite qui précède, dont le personnage s'avise peut-être de l'étrangeté littérale, surtout après avoir prétendu parler « vrai », quoique par le biais d'un autre tour figé. En revanche, le locuteur ne met pas à

³⁴ *Ibid.*, III, chapitre VI, p. 802-803.

³⁵ Homère, *Odyssée*, [VIII^e s avant J.-C.], chant XII, trad. Victor Bédard, éd. Jean Bédard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, p. 712 *sqq.*

³⁶ L. Lepaludier, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », *Métatextualité et métafiction*, *op.cit.*, p. 33.

³⁷ R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, *op.cit.*, p. 12.

³⁸ Voir R. Amossy, *L'Argumentation dans le discours*, *op.cit.*, p. 121, et P. Hamon, *Texte et idéologie*, *op.cit.*, p. 144.

³⁹ Voir notre chapitre 7, p. 528.

⁴⁰ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre VIII, p. 744.

⁴¹ *Ibid.*, I, chapitre V, p. 710.

distance la formule traditionnelle « Un beau matin », qui introduit certes l'évocation d'un jour de « calme plat »⁴² en mer, mais pas sur le navire, où vient le moment d'ouvrir la lettre de cachet et d'y lire un terrible ordre d'exécution. Le soldat apparaît ainsi doublement soumis aux mots d'autrui. Le narrateur principal de *Servitude et grandeur militaires* manifeste à l'inverse une grande maîtrise des expressions qu'il emploie quand il esquisse le portrait du soldat n'ayant pas eu de scrupule à récupérer une « cravate de soie noire » sur la dépouille du malheureux adjudant tué dans l'explosion de la poudrière de Vincennes : « C'était un honnête garçon de ma compagnie, nommé Muguët, qui avait deux chevrons sur le bras, point de scrupule ni de mélancolie, et *au demeurant le meilleur fils du monde*. »⁴³ Les mots écrits en italiques sont empruntés à l'« Épître au Roi pour avoir été dérobé », où Marot les utilisa pour présenter un valet malhonnête avec une ironie à laquelle Rabelais rendit hommage, en l'appliquant à Panurge quand il réédita *Pantagruel* en 1542⁴⁴. C'est donc à bon escient que Vigny adopte cette formule qui sinon semblerait incongrue, conservant parfaitement la charge critique que lui attribuèrent des devanciers dont il ne laisse pas se perdre le souvenir.

Dans *Stello*, le Docteur noir questionne pour sa part la pertinence des images qu'emploient volontiers les écrivains. Quand il rapporte la mort de Chatterton, on s'étonne en effet de l'autoportrait qu'il livre : « J'étais saisi d'un effroi qui me faisait dresser les cheveux sur la tête. J'avais l'air d'un assassin. »⁴⁵ Peu appropriée au médecin, dont elle révèle tout au plus le regret de n'avoir pas sauvé le jeune poète, l'image dénonce le piège d'une association d'idées si banale qu'elle s'opère sans hésitation, même quand elle manque, comme ici, de pertinence. Le conteur se démarque en revanche plus nettement des artifices poétiques pour exprimer le silence instauré par l'arrivée du Lord-Maire :

Les voix se turent par degrés et, comme vous dites entre poètes, les éléments semblèrent attentifs [...]. On n'entendait plus que le bruit que faisaient les dents de quelques petites Anglaises fourrées, qui sortaient timidement leurs mains de leurs manchons pour prendre sur le comptoir des macarons, des *cracknels* et des *plumbuns* qu'elles croquaient.⁴⁶

Le narrateur relègue au rang d'un jargon fallacieux la paraphrase de Lamartine⁴⁷, assez répandue pour être identifiée sans plus de précision, mais dont il prend tout de même plaisir à opposer la solennité mystérieuse aux notations les plus prosaïques, achevant ainsi de dénoncer l'illusion d'une littérature éthérée. La charge contre les clichés poétiques n'est toutefois pas si massive qu'au début de *Daphné*, où la présentation de Trivulce est l'occasion d'une caricature assez féroce :

Quelques jeunes filles qu'il encensait de vers médiocres en les appelant vierges pour rimer richement à cierges, l'ont toujours traité avec tant d'égards, grâce à son or, qu'il n'a jamais trouvé l'occasion qu'il désirait ardemment de donner un coup de poignard à une infidèle ou

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, II, chapitre XIII, p. 761.

⁴⁴ Voir Clément Marot, « Épître au Roi pour avoir été dérobé », v. 8-12, *Épîtres* [1538], éd. C. A. Mayer, Paris, Nizet, 1977, p. 171-172 ; et François Rabelais, *Pantagruel* [1532], éd. (d'après la version de 1534) de Gérard Defaux, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1994 ; ajout de l'édition de 1542 au chapitre XV (devenu chapitre XVI) ; voir note 4, p. 244.

⁴⁵ *Stello*, chapitre XVIII, p. 550.

⁴⁶ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 544.

⁴⁷ Voir A. de Lamartine, « Le Lac », v. 19 : « Le flot fut attentif » (*Méditations poétiques, Œuvres poétiques complètes, op.cit.*, p. 38).

de le recevoir d'une jalouse.⁴⁸

L'attirail romantique rassemblé ici apparaît purement inepte : la poésie du personnage recherche avant tout le clinquant de la forme, sans souci de galvauder l'idéalisation mystique de la femme en l'appliquant à des muses qui, basement intéressées par l'argent, déçoivent également les rêves romanesques et mélodramatiques de leur chantre.

3. PONCIFS

Ces aspirations correspondent elles-mêmes à de véritables poncifs, à savoir à une thématique, un personnel et une manière extrêmement convenus⁴⁹. La littérature romantique peut manquer d'originalité sur tous ces points, comme le déplore encore le Docteur noir dans l'ouverture de *Daphné*, où il raille la vogue d'une histoire essentiellement pittoresque, se délectant d'atmosphères, de motifs, de figures et de mots toujours semblables, qu'il résume à Stello avec dédain :

Vos chers vieux murs à ogives moresques et arabes, ogives avec lesquelles les poètes de notre temps ne cessent de faire joujou en enfants qu'ils sont, vos chères colonnettes, vos gargouilles grossières comme leurs noms, tous ces trèfles de l'Alhambra dont les personnages du moyen âge sont les rois, les dames et les valets que vous ne cessez de mêler, couper et mêler jusqu'à satiété complète⁵⁰...

Ce sont toutefois les tableaux de la passion amoureuse que Vigny juge les plus éculés. Il le signifie, dans *La Maréchale d'Ancre*, par l'intermédiaire de Fiesque, décrivant l'imperméabilité de l'héroïne aux stratégies de séduction inventées par les poètes ou les romanciers :

On ne plaît pas à ces femmes-là, voyez-vous, par des sérénades et des promenades, des billets et des ballets, des compliments et des diamants, des cornets et des sonnets ; tout cela doucereux, langoureux, amoureux, et rimant deux à deux, selon la ridicule mode des faiseurs de vers, dont elle fait des gorges chaudes. Ce n'est pas non plus par grands coups de hardiesse et de bras, coups de dague et d'estoc et de stylet, coups de tête folle et de cerveau diabolique à se jeter à l'eau pour ramasser un gant, à tuer un cheval de mille ducats parce qu'il ne s'arrête pas en la voyant, à se poignarder ou à peu près si elle boude, à provoquer tous ceux qui la regardent en face...⁵¹

Le vocabulaire employé montre bien qu'à travers cette tirade, le dramaturge moque un imaginaire livresque usé, discrédité par ses propres excès. Des esprits naïfs peuvent néanmoins en être ébranlés, comme Isabella, à qui Concini représente la trahison de Léonora et Borgia :

soyez bien sûre que, si l'un d'eux porte quelque anneau conjugal, quelque bijou précieux, quelque signe d'amour légitime, il en fait à l'autre le sacrifice en le donnant ou en le brisant

⁴⁸ *Daphné*, chapitre III, « Trivulce », p. 914.

⁴⁹ Voir R. Amossy et A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, op.cit., p. 14.

⁵⁰ *Daphné*, chapitre III, p. 911.

⁵¹ *La Maréchale d'Ancre*, I, 2, p. 637-638.

à ses pieds. C'est presque toujours ainsi que cela se passe.⁵²

Le maréchal a beau se limiter à conjecturer une scène banale qu'on sait ne pas correspondre à l'entrevue des anciens amants, représentée à l'acte précédent⁵³, la réaction de l'épouse délaissée montre la vraisemblance que peut revêtir une image aux allures si familières : « Je pense bien qu'en effet il faut que cela soit ainsi »⁵⁴, répond-elle.

À la fin de *Stello*, le Docteur noir juge en revanche : « vous connaissez trop votre monde pour que je cherche à vous persuader que mademoiselle de Coigny s'empoisonna et que madame de Saint-Aignan se poignarda. »⁵⁵ C'est non seulement parce qu'il est familier du milieu mondain, mais aussi parce qu'il sait ce qu'est l'univers des mots que le poète se voit attribuer la lucidité de ne pas confondre la réalité complexe de la vie avec sa caricature tragique. De même, dans *Quitte pour la peur*, la duchesse se montre une lectrice avisée quand elle annonce : « Je ne suis pas une héroïne de roman, je ne me tuerais pas »⁵⁶.

Vigny ne refuse pourtant pas toujours ce genre de dénouement. Rappelons que Cinq-Mars choisit de mourir faute de pouvoir aimer. Pour Claudie Bernard, cependant, ce renoncement consacre une désillusion : « Sur le fond de galanterie précieuse du temps, présentée par Vigny comme la caricature de l'idéal courtois, tous les attachements du roman s'avèrent interdits »⁵⁷. Quant à la fin de *Chatterton*, qui peut sembler relever pleinement du poncif d'une mort libératrice et réparatrice, on sait qu'elle n'est pas présentée sans nuance. Outre que l'idée de trouver le bonheur dans le trépas n'est pas vraiment illustrée par les deux dernières scènes du drame⁵⁸, elle est discréditée dès le début du troisième acte par le Quaker, prédisant au héros « une certaine exaltation qui [lui] plairait d'abord assez comme poète », mais qui s'avèrerait bien éphémère⁵⁹. Dans « Les Amants de Montmorency », le traducteur de *Roméo et Juliette* prenait sans doute plus clairement encore le contre-pied du mythe d'une union amoureuse macabre. L'ouverture de la troisième partie crée en effet un contraste brutal avec le rêve de bonheur qui précède, le poète assénant sèchement :

Or c'était pour mourir qu'ils étaient venus là.⁶⁰

Ensuite, « la mort » est présentée comme une intruse parmi les « baisers » des jeunes gens⁶¹. Enfin, l'anaphore de l'adjectif *Heureux* sonne comme un démenti grinçant à l'idéalisation du trépas puisqu'elle n'introduit que l'hypothèse incertaine d'une absence de douleur, comme au vers 89 :

Heureux si nul des deux ne s'est plaint de souffrir !⁶²

⁵² *Ibid.*, IV, 1, p. 686.

⁵³ *Ibid.*, III, 3.

⁵⁴ *Ibid.*, IV, 1, p. 686.

⁵⁵ *Stello*, chapitre XXXVI, p. 647.

⁵⁶ *Quitte pour la peur*, scène 1, p. 727.

⁵⁷ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 215.

⁵⁸ Voir notre chapitre 8, p. 610.

⁵⁹ *Chatterton*, III, 2, p. 795.

⁶⁰ « Les Amants de Montmorency », *op.cit.*, v. 81, p. 104.

⁶¹ *Ibid.*, v. 83 : « Comment dans leurs baisers vint la mort ? »

⁶² *Ibid.*, v. 89.

4. TYPES LITTÉRAIRES

Cette remise en cause d'attitudes et de morts chimériques entraîne naturellement celle des héros de fiction. Déjà, en s'écartant des portraits habituels de figures célèbres – telles que Julien, Napoléon, Moïse ou Jésus –, Vigny met à mal l'autorité d'une tradition souvent canonique, avec laquelle sa réécriture engage une « lecture relationnelle »⁶³. En outre, l'écrivain interroge la représentation de grands types littéraires, comme le guerrier, le saint ou le poète.

a) LE GUERRIER

Dans *Servitude et grandeur militaires*, il est clair que Vigny « souhaite [...] briser l'image trop convenue de l'homme d'armes en montrant que son corps impassible et sa chair tannée masquent des trésors de sensibilité. »⁶⁴ Pour autant, il ne transforme pas les soldats en héros passionnés. Au début de *La Canne de jonc*, il insiste sur le refus du romanesque dont il témoigne ainsi :

On ne les voyait jamais cherchant à se faire remarquer dans les salons par une tragique attitude ; et si quelque jeune femme, au sortir d'une lecture de roman, les eût vus tout soumis et comme disciplinés aux saluts en usage et aux simples causeries à voix basse, elle les eût pris en mépris ; et pourtant ils ont vécu et sont morts, vous le savez, en hommes aussi forts que la nature en produisit jamais.⁶⁵

L'auteur s'adresse ici à ses anciens camarades, entérinant sa volonté de ne pas satisfaire les lecteurs adeptes de grands sentiments. Les amateurs d'aventures et d'exploits ne seront pas plus satisfaits par cette œuvre qui se concentre sur les histoires obscures d'êtres modestes⁶⁶, à l'image de Renaud, jugeant qu'« il valait mieux demeurer simple capitaine, pour vivre avec les soldats en père de famille, en prieur du couvent. »⁶⁷

La valorisation des humbles qualités du cœur et de l'âme aboutit presque explicitement à l'élaboration d'un nouveau type de héros, quand une discussion sur « l'AMOUR DU DANGER » amène le narrateur principal à faire l'éloge générique du « marin sur la mer » :

Il part, il dit adieu à la terre ; adieu au sourire des femmes, adieu à leur amour ; adieu aux amitiés choisies et aux tendres habitudes de la vie ; adieu aux bons vieux parents ; adieu à la belle nature des campagnes, aux arbres, aux gazons, aux fleurs qui sentent bon, aux rochers sombres, aux bois mélancoliques pleins d'animaux silencieux et sauvages ; adieu aux grandes villes, au travail perpétuel des arts, à l'agitation sublime de toutes les pensées dans l'oisiveté de la vie, aux relations élégantes, mystérieuses et passionnées du monde ; il dit adieu à tout, et part. Il va trouver trois ennemis : l'eau, l'air et l'homme ; et toutes les

⁶³ G. Genette, *Palimpsestes*, op.cit., p. 556.

⁶⁴ F. Kerlouégan, *Ce fatal excès du désir*, op.cit., p. 180.

⁶⁵ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre II, p. 766.

⁶⁶ Voir notre chapitre 11, p. 828 sqq.

⁶⁷ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VIII, p. 813.

minutes de sa vie vont en avoir un à combattre. Cette magnifique inquiétude le délivre de l'ennui. Il vit dans une perpétuelle victoire ; c'en est une que de passer seulement sur l'océan et de ne pas s'engloutir en sombrant ; c'en est une que d'aller où il veut et de s'enfoncer dans les bras du vent contraire ; c'en est une que de courir devant l'orage et de s'en faire suivre comme d'un valet ; c'en est une que d'y dormir et d'y établir son cabinet d'étude. Il se couche avec le sentiment de sa royauté, sur le dos de l'océan, comme saint Jérôme sur son lion, et jouit de la solitude qui est aussi son épouse.⁶⁸

L'ampleur des phrases et le jeu des anaphores suggèrent que le grandissement épique souvent refusé par l'auteur peut s'appliquer à ce personnage du dépouillement et du dépassement, capable d'abandonner les intrigues humaines et les charmes de la vie terrestre pour une aventure maritime essentiellement spirituelle, puisqu'elle consiste à vaincre les éléments et son propre dénuement, outre qu'elle est l'occasion d'une « étude » qui annonce le savant de « La Bouteille à la Mer ». Le quasi oxymore d'une « magnifique inquiétude », joint au paradoxe final qui retourne l'épreuve de la « solitude » en plaisir palpable, exprime avec force ces exploits inouïs, justifiant de définir une nouvelle « royauté » – celle de l'homme vainqueur de la nature et des limites de sa condition – en même temps qu'une nouvelle sainteté, puisque le marin comparé au traducteur ascétique de la *Vulgate* ne renonce pas aux joies faciles de ce monde dans la perspective de l'au-delà et se « délivre de l'ennui » en inventant une version noble du divertissement pascalien.

b) LE SAINT

La redéfinition de l'héroïsme n'est pas si nette dans les œuvres qui précèdent. Claudie Bernard remarque certes qu'à la fin de *Cinq-Mars*, « [l]e modèle chevaleresque, qui dicte encore le maintien des condamnés, le cède finalement à cette autre forme d'héroïsme : le martyr. »⁶⁹ Elle hasarde même que le nom du héros pourrait signifier, par association de sons et d'idées, cette prééminence du saint (« Cinq- ») sur le guerrier (« Mars »)⁷⁰. Ce mouvement de « sanctification des héros » et d'« héroïsme des saints » est, selon Claude Millet, caractéristique du XIX^e siècle, où le « héros est moins le sujet de l'Histoire que sa victime, son martyr. »⁷¹

Néanmoins, l'application de ce modèle à *Cinq-Mars* reste très délicate, au-delà même des ambiguïtés du protagoniste et des incertitudes des témoignages qui rapportent sa fin⁷². Poursuivant son analyse des schémas qui gouvernent le dénouement du roman, Claudie Bernard précise que si le peuple peut sembler agenouillé devant l'échafaud comme au pied d'une croix, celle-ci « revient sacrilègement à sa fonction première d'instrument de torture » et, « [l]oin de promouvoir le Rachat, [...] perpétue le Talion » voulu par Richelieu, les deux amis mourant « vainement en héros christiques »⁷³. Le modèle de saint Gervais et de saint

⁶⁸ *Ibid.*, II, chapitre III, p. 731.

⁶⁹ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 214.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ C. Millet, *Le Légendaire au XIX^e siècle*, *op.cit.*, p. 87.

⁷² Voir notre chapitre 8, p. 619-620.

⁷³ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 217.

Protais, quoiqu'une dernière fois convoqué par de Thou, s'en trouve également ébranlé. Vigny ne procède donc pas tant, comme pourrait le faire Victor Hugo, à un « dépassement idéal de l'histoire dans le mythe »⁷⁴ qu'à un questionnement de la valeur des symboles religieux et des modèles héroïques qu'exploite souvent la littérature pour magnifier le réel.

c) LE POÈTE

L'héroïsation du poète, chez Vigny, n'est pas moins suspecte de n'être qu'une construction douteuse. Le Docteur noir avertit incidemment de la part d'artifice qui entre souvent dans la posture des artistes quand il se décrit prenant diverses poses pour attirer l'attention de Kitty Bell, et mimant en particulier

un voyageur parisien au bord d'un torrent, arrangeant ses cheveux rares, de manière qu'ils aient l'air dérangé par les zéphyr, et parlant du vague des passions tandis qu'il ne pense qu'au positif des intérêts⁷⁵.

La satire d'un romantisme affecté est aussi limpide que féroce. Elle ne vise sans doute pas Stello mais engage cependant à prendre conscience du caractère stéréotypé de sa présentation comme un élu, dans l'*incipit* du roman, ou de son vibrant *credo*, au chapitre VII⁷⁶, qui contribuent à ce que « tout discours sur la poésie se transforme en une série de poncifs qui ne renvoient plus à aucune réalité », selon le constat de Marie-Catherine Huet-Brichard⁷⁷. L'évocation des malheurs du poète ne fait guère exception ; on comprend que Micheline Besnard voie dans la présentation par Stello de l'« affliction secrète [qui] a tourmenté cruellement [s]on âme »⁷⁸, au chapitre II, un spleen carnavalesqué par une figure parodique d'écrivain⁷⁹. Marie-Catherine Huet-Brichard peut donc conclure que « *Stello* anticipe sur la malédiction du poète, son exil, son dandysme, mais surtout sur la mise en scène distanciée du poète par lui-même. »⁸⁰

Chatterton ne repose pas sur un même parti-pris de distance mais on y retrouve une emphase qui interroge, dans la représentation du poète, dès son entrée en scène. Ce bref échange suffit à en rendre compte :

CHATTERTON : Dois-je dire à l'inspiration ardente : « Ne viens pas, tu es inutile ? »
LE QUAKER : Elle t'a marqué au front de son caractère fatal.⁸¹

La personnification qu'amorce l'apostrophe, la suggestion d'un feu et l'emploi d'un vocabulaire tragique constituent autant de possibles clichés qui peuvent éveiller la méfiance vis-à-vis du héros comme de son confident. La cause du poète ne s'en trouve pas servie puisque le grandissement de sa vocation et de ses souffrances ne semble qu'un artifice

⁷⁴ *Ibid.*, p. 94 (à propos de la sublimation des morts d'Enjolras, dans *Les Misérables* [1862], et de Gauvain, dans *Quatrevingt-Treize* [1874]).

⁷⁵ *Stello*, chapitre XIV, p. 529.

⁷⁶ Voir nos chapitres 2, p. 103 *sqq.*, et 3, p. 205 *sqq.*

⁷⁷ M.-C. Huet-Brichard, « Le poète en exil [...] », *op.cit.*, p. 127.

⁷⁸ *Stello*, chapitre II, p. 499.

⁷⁹ M. Besnard, « La comédie des langages [...] », *op.cit.*, p. 356.

⁸⁰ M.-C. Huet-Brichard, « Le poète en exil [...] », *op.cit.*, p. 129.

⁸¹ *Chatterton*, I, 5, p. 772.

poétique. L'association de ces deux aspects – synthétisée dans la série d'antithèses décrivant le rapport du poète à son art : « elle me donne et m'ôte tout ; elle charme et détruit toute chose pour moi ; elle m'a sauvé... elle m'a perdu ! »⁸² – n'est pourtant pas courante ; Marie-Christine Moreau le relève : « Jamais avant Chatterton un poète n'avait ainsi affirmé l'ambivalence d'un don poétique considéré depuis l'origine de la poésie comme l'expression d'un lien privilégié avec le divin »⁸³. Le discours du poète n'en semble toutefois pas plus naturel. Au début de l'acte II, Chatterton exprime par ailleurs son sentiment d'exclusion avec une telle outrance – parlant de « pestiférés », de « lépreux » et de « la contagion de [s]on infortune »⁸⁴ – qu'il semble surtout témoigner de l'exacerbation romantique de la sensibilité, à la manière d'un Hernani tonnant :

– Oh ! je porte malheur à tout ce qui m'entoure ! –⁸⁵

De ce fait, la critique de Zola, à l'occasion de la reprise du drame en 1877 à la Comédie-Française n'est pas dénuée de pertinence, quoique formulée avec fiel : « Quand on voudra connaître la caricature superbe du poète de 1830, il faudra étudier ce personnage navrant et comique. »⁸⁶

La mise en scène d'un poète en crise est à la fois plus originale et plus convaincante au début de l'acte III : ne pouvant s'en tenir, s'il veut presser la société d'agir en faveur des auteurs, à une idéalisation compensatrice de leurs malheurs, Vigny montre plus trivialement un jeune homme souffreteux, dans une chambre « sombre, petite, pauvre »⁸⁷. La misère du personnage est alors telle que sa vocation s'en trouve mise en cause. Dépouvé d'élan créateur, le poète se trouve néanmoins contraint à produire pour survivre :

Il faut, à cette heure, que ma volonté soit assez puissante pour saisir mon âme, et l'emporter tour à tour dans le cadavre ressuscité des personnages que j'évoque, et dans le fantôme de ceux que j'invente ! Ou bien il faut que, devant Chatterton malade, devant Chatterton qui a froid, qui a faim, ma volonté fasse poser avec prétention un autre Chatterton, gracieusement paré pour l'amusement du public, et que celui-là soit décrit par l'autre : le troubadour par le mendiant. Voilà les deux poésies possibles, ça ne va pas plus loin que cela ! Les divertir ou leur faire pitié ; faire jouer de misérables poupées, ou l'être soi-même et faire trafic de cette singerie ! Ouvrir son cœur pour le mettre en étalage sur un comptoir ! S'il a des blessures, tant mieux ! il a plus de prix ; tant soit peu mutilé, on l'achète plus cher !⁸⁸

Le mythe du poète inspiré cède ici la place à une représentation déjà très baudelairienne d'un écrivain vampirique se nourrissant clandestinement des vies d'autrui⁸⁹, d'une « muse vénale »⁹⁰ et d'un artiste « saltimbanque »⁹¹, singeant ou prostituant le sacrifice du pélican de

⁸² *Ibid.*, p. 774.

⁸³ M.-C. Moreau, *Chatterton et le drame romantique*, *op.cit.*, p. 99.

⁸⁴ *Ibid.*, II, 2, p. 779.

⁸⁵ V. Hugo, *Hernani*, *op.cit.*, III, 4, v. 974, p. 91.

⁸⁶ É. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, E. Fasquelle, 1881, p. 404. Quoique similaire, l'analyse de Bertrand de La Salle paraît tout de même peu plausible : « Vigny, de sa propre main, se caricature effrontément. » (*Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 126).

⁸⁷ *Chatterton*, III, 1, p. 792.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Voir par exemple C. Baudelaire, « Les Petites vieilles », v. 76 : « Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins » (*Les Fleurs du Mal*, *op.cit.*, p. 144).

⁹⁰ C. Baudelaire, « La Muse vénale », *Les Fleurs du Mal*, *op.cit.*, p. 60.

⁹¹ C. Baudelaire, « Le Vieux saltimbanque », *Le Spleen de Paris* [1869], éd. David Scott et Barbara Wright, Paris, Garnier-Flammarion, 1987, p. 99-101.

Musset⁹². Ces nouvelles images du poète contredisent les plus traditionnelles et font de *Chatterton* un laboratoire des types littéraires, ne s'arrêtant pas à les dupliquer mais questionnant leur vérité et inventant leur évolution⁹³.

5. IDÉES REÇUES

Dans *La Maréchale d'Ancre*, la composition de certains personnages interroge quant à elle plusieurs idées reçues. La didascalie qui ouvre le deuxième acte accumule ainsi les poncifs :

*Le laboratoire du juif Samuel. Le juif est assis à sa table et compte des pièces d'or. Isabella joue de la guitare en regardant à la fenêtre, d'où l'on voit les murs d'une église et des toits de Paris.*⁹⁴

Le juif est obscur et cupide ; l'Italienne, artiste et rêveuse : on peine à concevoir que le dramaturge, généralement plus subtil, prenne en charge un tel tableau. Dans la suite de l'acte, toutefois, les préjugés ne l'emportent pas toujours. En témoigne par exemple l'erreur de Concini, croyant pouvoir séduire facilement l'épouse de son ennemi :

CONCINI : [...] Je connais mes Italiennes... Il y a peu d'amants qui ne trouvent le secret du Mari sur le chevet où il l'a laissé, et je rattraperai gaiement ma lettre.

SAMUEL : C'est impossible, monseigneur.

CONCINI : Eh quoi ! n'est-elle pas sa femme ?

SAMUEL : Oui.

CONCINI : Seule ?

SAMUEL : Oui.

CONCINI : Pauvre ?

SAMUEL : Oui.

CONCINI : N'est-il pas sombre et méchant ?

SAMUEL : Oui.

CONCINI, *étonné et naïvement* : Eh bien ?

SAMUEL : Mais elle l'aime.⁹⁵

La façon dont le maréchal doit prononcer sa dernière réplique achève bien de montrer l'étroitesse de son esprit, qui croit pouvoir réduire la richesse des êtres humains à un ensemble restreint de traits figés, immuablement associés de façon à composer les mêmes types, tandis que Samuel rappelle à juste titre la singularité des sentiments de chacun.

Lui-même apparaît pourtant comme un personnage caricatural, que sa judéité pourrait suffire à résumer. Il se montre en effet, dans cet acte, indifférent à « la vie de[s] Nazaréens »

⁹² A. de Musset, « La Nuit de Mai » [1835], v. 153-191, *Poésies complètes*, op.cit., p. 415-416.

⁹³ Henry F. Majewski souligne ce rôle crucial de Vigny dans la mise en question de l'idéal hugolien de l'activité créatrice, bientôt moquée par Gautier et Musset (*Paradigm and Parody*, op.cit., p. 9). Il complète ainsi utilement la synthèse de Dominique Rabaté, qui cantonne à la seconde moitié du XIXe siècle la contradiction ironique de l'héroïsation du poète et ne dite que Musset comme ouvrant cette voie à Baudelaire (« Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique*, op.cit., p. 68).

⁹⁴ *La Maréchale d'Ancre*, II, p. 650.

⁹⁵ *Ibid.*, II, 7, p. 662.

mais très attaché à « tout l'or du tabernacle »⁹⁶. Ce faisant, il ne respecte pas davantage sa religion – dont il réduit un des premiers lieux sacrés à l'emplacement d'un trésor – que celle des chrétiens, désignés par un terme essentiellement géographique. On retrouve là deux lieux communs de l'antisémitisme : l'impiété et l'avidité supposées des juifs. D'autres éléments les nuancent toutefois de manière importante. Ainsi, à la fin de la scène 6, Samuel déplore de n'être, pour les chrétiens, qu'« une bourse, et non un homme »⁹⁷. De fait, si le personnage est occupé à compter de l'or au début de l'acte, c'est parce que tous les seigneurs de la cour l'en ont abreuvé. Cela n'empêche pas Concini de le traiter de « coquin », alors même que Samuel est par ailleurs contraint de prendre part à toutes les intrigues dans lesquelles il trempe, étant – à la scène 7 – à la fois menacé d'être « poignardé s[']il parle » et « pendu s[']il s[']e tai[t] »⁹⁸. C'est donc à juste titre que le juif qualifie pour sa part le maréchal de « [l]âche chrétien »⁹⁹, après avoir déjà formulé – à la scène 3 – un grief de poids contre l'antisémitisme de principe de ses interlocuteurs : « Si un chrétien parlait à un juif sans le menacer, il se croirait damné. »¹⁰⁰ Comme le relève André Jarry, Samuel semble avoir « hérité, de Shylock, une certaine pertinence dans les remarques qu'il se permet à l'égard des chrétiens. »¹⁰¹ Sans prétendre, à l'instar de Pierre Flottes, que Vigny « trace avec une modération remarquable le portrait d'un juif »¹⁰², on ne peut donc pas considérer, avec Vera A. Summers que Samuel n'est « qu'un être abject et odieux »¹⁰³. Il semble plutôt que la présence massive de préjugés outranciers, dans *La Maréchale d'Ancre*, conduise à leur remise en cause. C'est encore ce que suggère Picard, à la scène 2, quand il qualifie Concini de « juif », avant de s'excuser auprès de Samuel : « nous disons cela des voleurs »¹⁰⁴. Un tel usage questionne la pertinence du mépris affiché pour les juifs dans la pièce, en achevant de suggérer que ces derniers ne sont souvent que l'emblème commode d'une turpitude généralisée.

B) MULTIPLICITÉ DES FORMES POSSIBLES

Vigny ne s'en tient pas à contester le règne des représentations consacrées par la littérature ; il met aussi en cause l'évidence des formes littéraires. Ainsi, au chapitre XX de *Cinq-Mars*, la confrontation des auteurs précieux et des admirateurs de Milton révèle le relativisme des goûts (que peut également illustrer l'évocation liminaire de modes

⁹⁶ *Ibid.*, II, 6, p. 658 et II, 7, p. 662.

⁹⁷ *Ibid.*, II, 6, p. 658.

⁹⁸ *Ibid.*, II, 7, p. 659 et 660.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 659.

¹⁰⁰ *Ibid.*, II, 3, p. 655.

¹⁰¹ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 265.

¹⁰² P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 75.

¹⁰³ V. A. Summers, *L'Orientalisme d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 141.

¹⁰⁴ *La Maréchale d'Ancre*, II, 2, p. 653.

vestimentaires par définition datées¹⁰⁵) en même temps que la rigidité – par conséquent absurde – des jugements les mieux ancrés, faisant crier à la « profanation »¹⁰⁶ quand le poète anglais livre la primeur de son *Paradis perdu*.

Comme pour échapper à cette fixité, Vigny cultive dans son œuvre une variété bien repérée – à défaut d'être appréciée – par Émile Faguet : « Ce ne serait pas assez de dire qu'il est inégal. Il ne se ressemble même pas à lui-même d'une pièce à l'autre. Il a l'air d'être de temps et de siècles différents. »¹⁰⁷ Ce constat sied particulièrement aux *Poèmes antiques et modernes*, dont le titre souligne d'emblée la diversité. Dès 1822, alors que le recueil, dans sa première version, ne s'intitule encore que « Poèmes », une note introductive esquisse une histoire de la poésie après laquelle l'auteur annonce : « J'ai tenté dans notre langue quelques-unes de ses couleurs, en suivant sa marche vers nos jours. »¹⁰⁸ C'est ce que marquent quelques sous-titres, comme « Idylle dans le goût de Théocrite », pour « La Dryade », ou même, simplement, « Élégie », pour « Symétha » : l'écrivain suggère par là que les genres poétiques sont profondément liés à une époque (ici, à l'« antiquité homérique ») ; manière de revendiquer une motivation et une mobilité génériques contre l'idéal classique de canons éternels. Bien plus, pour Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, Vigny donne dans ce recueil l'« impression d'un poète qui s'essaie à plusieurs claviers », proposant non seulement un « grand tableau fragmentaire de l'histoire de l'humanité », mais aussi une « sorte de généalogie du discours poétique » parcourant la variété de ses styles et de ses sources, du texte biblique (dans les premières sections) au récit de presse contemporain (avec « Les Amants de Montmorency »)¹⁰⁹.

À cela s'ajoute que l'énonciation même de certains poèmes est rattachée à des circonstances particulières. C'est le cas de « La Neige » dont l'ouverture, par le biais de l'anaphore de la conjonction temporelle *quand*, désigne l'hiver comme la meilleure saison pour « écouter des histoires / [...] du temps passé »¹¹⁰, valorisant de ce fait une correspondance entre le contenu d'un récit et les conditions de sa narration, tous deux placés ici sous le signe de la neige qui donne son titre au poème. L'*incipit* du « Cor » motive lui aussi l'évocation de la geste de Roland en célébrant comment le fameux « son du Cor, le soir, au fond des bois, » comme les paysages des Pyrénées, appelle le souvenir des « Paladins antiques »¹¹¹. L'indication finale notifiant que le poème a été « [é]crit à Pau, en 1825 »¹¹² (alors que le bataillon de Vigny, établi à Orthez, s'en trouvait tout proche¹¹³) achève de

¹⁰⁵ Voir notamment le portrait de Desbarreaux : « Un jeune gentilhomme, suivi de trois laquais, entra en demandant mademoiselle de Lorme ; il portait une longue rapière ornée de rubans roses ; d'énormes nœuds de la même couleur, placés sur ses souliers à talons hauts, cachaient presque entièrement ses pieds, qu'il tournait fort en dehors, selon la mode. Il retroussait souvent une petite moustache frisée, et peignait, avant d'entrer, sa barbe légère et pointue. » (*Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 230).

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 234. Pour Jean Roudaut, c'est la mise en évidence d'un goût littéraire différent de celui de l'époque moderne qui met « l'accent sur l'incertitude des jugements » (préface à l'édition de *Cinq-Mars* par A. Picherot, *op.cit.*, p. 12).

¹⁰⁷ É. Faguet, *Études littéraires*, *op.cit.*, p. 179.

¹⁰⁸ « Note » intercalée en 1822 entre « Hélène » et les autres « Poèmes », *Œuvres complètes*, t. I, p. 936.

¹⁰⁹ J.-P. Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique*, *op.cit.*, p. 73 et 67.

¹¹⁰ « La Neige », v. 1-2, *Poèmes antiques et modernes*, p. 79.

¹¹¹ « Le Cor », v. 1 et 8, *ibid.*, p. 81.

¹¹² *Ibid.*, p. 84.

¹¹³ D'après la chronologie d'André Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, p. XXII.

suggérer qu'il a été directement inspiré par le spectacle des montagnes où mourut le neveu de Charlemagne. La simple mention de Dieppe ou de Montmorency à la fin de « La Frégate la Sérieuse » et des « Amants de Montmorency » va dans le même sens. Du reste, quand le lieu et la date inscrits au bas d'un poème semblent sans rapport avec son sujet, leur présence suffit encore à marquer la part de contingence présidant à l'écriture d'une œuvre, toujours liée à une situation particulière. On retrouve d'une certaine manière cette idée dans *Servitude et grandeur militaires*, où l'écrivain affirme avoir recueilli chacune des trois histoires qu'il rassemble dans un contexte précis, qu'il retranscrit également.

Quant à la diversité des veines littéraires, elle réapparaît surtout dans *Stello*, où « [g]enre et style varient d'un épisode à l'autre. »¹¹⁴ Le Docteur noir le souligne au moment de raconter son « histoire de la Terreur » :

je vous parlerai des hommes de ce temps-là plus gravement que je n'ai fait des autres. Si mon premier langage était scintillant et musqué comme l'épée de bal et la poudre, si le second était pédantesque et prolongé comme la perruque et la queue d'un alderman, je sens que ma parole doit être ici forte et brève comme le coup d'une hache qui sort fumante d'une tête tranchée.¹¹⁵

Le médecin explicite ici un principe, à la fois esthétique et éthique, de convenance vis-à-vis du sujet traité, qui semble en effet gouverner ses récits : il rappelle que son premier conte mimait malicieusement le style fleuri d'un dix-huitième siècle matérialiste¹¹⁶, indique que les détours qui mettent à distance le tragique de la deuxième nouvelle¹¹⁷ s'accompagnent d'une parodie « de l'anglomanie et du réalisme », à travers l'importation de mots anglais¹¹⁸, et suggère avec raison que le relatif dépouillement du troisième volet de l'œuvre contribue à faire sentir la tension imposée par le gouvernement de Robespierre. Mais cette multiplicité de styles volontiers recherchés, surprenants et parodiques¹¹⁹, attire également l'attention sur les formes littéraires elles-mêmes¹²⁰, tout comme « le récit littéraire s'annonce allègrement comme tel et se dénonce » au début de chaque épisode¹²¹, sans qu'on puisse pour autant parler, comme François Germain, d'un simple « exercice de style » et de « volutes de l'expression » « gratuites »¹²². L'interruption du héros éponyme, au chapitre V, montre bien que les tours affectés de son ami instaurent un questionnement, spécifiquement formel :

« Hélas ! » s'écria douloureusement Stello, « d'où vous vient le langage que vous prenez, cher Docteur ? Vous partez quelquefois du dernier mot de chaque phrase pour grimper à un autre, comme un invalide monte un escalier avec deux jambes de bois.¹²³

¹¹⁴ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, *op.cit.*, p. 336.

¹¹⁵ *Stello*, chapitre XX, p. 559.

¹¹⁶ Voir notre chapitre 3, p. 169 *sqq.* Pierre-Georges Castex estime par ailleurs que cette nouvelle « fait penser aux récits ou aux tableaux à la fois mondains et libertins dont le XVIII^e siècle a répandu la mode ; [...] à Fragonard ou à Crébillon fils. » (*Vigny. Stello. Servitude et grandeur militaires*, *op.cit.*, p. 10).

¹¹⁷ Voir notre chapitre 7, p. 568 *sqq.*

¹¹⁸ M. Besnard, « La comédie des langages [...] », *op.cit.*, p. 360.

¹¹⁹ Voir M. Besnard, « La comédie des langages [...] », *op.cit.*, p. 354.

¹²⁰ Voir L. Lepaludier, « Fonctionnement de la métatextualité [...] », *op.cit.*, p. 34 *sqq.*

¹²¹ M. Besnard, « La comédie des langages [...] », *op.cit.*, p. 363. L'*incipit* d'un récit donnant d'emblée d'importants indices, aussi bien thématiques que formels, pour « situer idéologiquement un texte », selon les analyses de Vincent Jouve (*Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p. 363), cette donnée est fondamentale.

¹²² F. Germain, *Les Consultations du Docteur-Noir*, *op.cit.*, p. XXXIII.

¹²³ *Stello*, chapitre V, p. 506.

De la sorte, le conteur refuse la manipulation d'une écriture jouant d'un effet d'évidence, à la manière des terroristes dont il fustige, au chapitre XX, les « informes ouvrages où le style, empreint de la sécheresse et de la brusquerie du combat qui les enfantait, singe la concision et la fermeté du génie. »¹²⁴ Dans *Stello*, au contraire, le Docteur noir ne dispense pas de s'interroger sur les suggestions du style, dont il montre non seulement qu'il est le reflet d'une époque, mais aussi qu'il constitue à lui-même un engagement, cultivant plus ou moins de distance vis-à-vis du sujet traité comme avec le lecteur.

C) UNE FICTION QUI S'ASSUME

Ne cachant pas que la littérature soit en partie un répertoire d'images, de formules ou d'idées convenues, ni qu'elle constitue avant tout une construction formelle, Vigny ne dissimule pas non plus la nature des fictions qu'il développe. Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni,

Le discours fictionnel transgresse, comme tous les tropes, la loi de sincérité (c'est un discours mensonger), dans la mesure non pas où c'est un discours fictionnel en tant que tel (lequel échappe [...] au jugement de vérité / fausseté), mais où il tente de se faire passer pour non-fictionnel, où il se travestit en discours de vérité.¹²⁵

Elle précise néanmoins que parfois, « certains commentaires métalinguistiques viennent dénoncer comme fictionnels, donc arbitraires, les échafaudages narratifs proposés »¹²⁶. C'est souvent le cas chez Vigny ; peu dans sa poésie, qu'il conçoit davantage comme une déclamation d'idées ciselées que comme un jeu de l'esprit, mais assez largement dans son œuvre théâtrale, qui se désigne comme spectacle, et romanesque, où le narrateur rappelle volontiers qu'il manipule des êtres de papier. De la sorte, l'écrivain permet certes une « suspension d'incrédulité » qui soit « volontaire »¹²⁷, mais il encourage bien plus une conscience critique de la fiction.

1. THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

À la manière du théâtre baroque, celui de Vigny signale souvent son statut de représentation en renvoyant de façon plus ou moins appuyée au spectacle qu'il constitue, parfois jusqu'à de troublants effets de mise en abyme. Certains excès de Chatterton pourraient

¹²⁴ *Ibid.*, chapitre XX, p. 563.

¹²⁵ K. Kerbrat-Orecchioni, « Le Texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *op.cit.*, p. 39.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 41.

¹²⁷ D'après le concept forgé par Samuel Taylor Coleridge dans sa *Biographia Literaria* en 1817, où il rapporte son projet, dans ses *Lyrical Ballads*, de faire naître chez ses lecteurs « that willing suspension of disbelief [...], which constitutes poetic faith » (« cette suspension volontaire d'incrédulité [...], qui constitue la foi poétique » ; chapitre XIV, éd. George Watson, Londres, Dent & sons, Everyman's library, 1965, p. 169.

laisser soupçonner qu'il cabotine mais ça n'est à l'évidence pas le propos du dernier drame de Vigny. En revanche, il est cohérent de trouver de nombreux acteurs dans *La Maréchale d'Ancre*, qui représente l'univers trompeur de la cour¹²⁸. Les courtisans flattent ou se taisent hypocritement pour servir leurs intérêts, dissimulant de perpétuelles intrigues. Concini n'hésite pas à se faire passer pour un « pauvre musicien » diseur de « bonne aventure » auprès d'Isabella, à qui il se retrouve à parler de lui-même à la troisième personne¹²⁹. Ses ennemis le surpassent toutefois dans l'art de la manipulation : en menant un procès complètement artificiel contre la maréchale et en lui ménageant le spectacle de la mort des hommes qu'elle a aimés, Déageant puis Luynes se comportent en véritables metteurs en scène, profitant de manière ignoble de leurs machinations. Luynes, en particulier, vient s'ajouter à la cohorte de spectateurs qui complexifient de nombreuses situations d'interlocution depuis le début de la pièce. Dès la scène d'exposition, en effet, Borgia écoute, sans y prendre part, les discussions qui se tiennent sur Léonora. Quand celle-ci arrive, des « *gentilshommes s'éloignent et se groupent au fond du théâtre* » sans avoir « l'air d[']observer », mais bien pour surveiller le déroulement des événements¹³⁰. À la scène 7, Thémines remarque : « Voici Luynes et les siens qui viennent nous observer. »¹³¹ De fait, le favori du roi préconise à Déageant : « laissons tout faire devant nous »¹³². Encore à l'acte V, « les boutiques et les rues »¹³³ vont se remplir de gens du roi, attendant de surprendre Concini. Ainsi plus de personnages se trouvent cachés que visibles sur scène. Cette situation, qui, au théâtre, peut rappeler celle des spectateurs de la pièce en train de se jouer, prend un tour comique à l'acte II, où Déageant et Concini entrent successivement se tapir chez Samuel, qui doit pourtant prétendre : « rien de ce qu'on fait n'est vu, rien de ce qu'on dit n'est entendu dans ma sainte maison »¹³⁴. En rappelant la situation d'énonciation théâtrale, cette déclaration invite à la comprendre avec plus d'intelligence que Concini, convaincu par Samuel, « *en ouvrant les portes, qu'il n'y a personne* »¹³⁵. Par cet effet de distanciation, le dramaturge peut se désolidariser des basses intrigues qu'il met en scène et signifier un désir de vérité. On peut interpréter dans le même sens le changement de décor à vue que Vigny s'autorise au sein de l'acte IV¹³⁶, nous transportant de la chambre de Samuel jusqu'à la Bastille ; l'exhibition de cette transformation contribue à dénoncer la machinerie que constitue le procès de Léonora, uniquement fondé sur des faux-semblants. À l'acte V, l'esthétique du coup de théâtre met également en évidence le travail de l'auteur, quand Vitry surgit en terminant la réplique de Fiesque de façon très théâtrale¹³⁷, mais cet artifice pourrait surtout nuire à l'idée d'expiation censément illustrée par le retournement de situation auquel il participe¹³⁸, et dont on voit ainsi qu'il est essentiellement une construction dramatique.

¹²⁸ Voir notre chapitre 9, p. 689 *sqq.*

¹²⁹ *La Maréchale d'Ancre*, II, 12, p. 666 et IV, 1, p. 683 et 685 *sqq.*

¹³⁰ *Ibid.*, I, 1, p. 639.

¹³¹ *Ibid.*, I, 7, p. 646.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*, V, 6, p. 707.

¹³⁴ *Ibid.*, II, 7, p. 660.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 661.

¹³⁶ *Ibid.*, IV, 3, p. 688.

¹³⁷ « FIESQUE : [...] Le vin est tiré : il faut... / [...] VITRY, saisissant Fiesque et lui mettant le pistolet sur la joue : ... le boire. » (*Ibid.*, V, 5-6, p. 706-707).

¹³⁸ Voir chapitre 6, p. 433.

Le soupçon que tout est théâtre devient omniprésent dans *Quitte pour la peur*. Dès l'ouverture de la pièce, on voit la duchesse « *achevant de se parer pour le jour, se regardant à sa toilette et posant une mouche* »¹³⁹, comme une actrice prête à entrer en scène, alors qu'elle ne va pas quitter sa chambre, dont on peut dès lors attendre qu'elle devienne un lieu de représentation, malgré son caractère intime. Avant cela, à peine finie la scène d'exposition, l'héroïne rappelle discrètement le principe de la double énonciation – imposant aux personnages une discussion qui informe le spectateur – quand elle coupe court à l'évocation de sa condition d'épouse délaissée en déclarant : « Nous parlons trop de cela, mademoiselle, et je ne sais pas comme nous y sommes venues »¹⁴⁰ ; le spectateur, lui, risque ainsi de se souvenir que c'est le dramaturge qui fait parler ses personnages, dénués de volonté propre. Le début de la scène IX pourrait faire attendre un retour à plus de naturel puisqu'on retrouve la duchesse dans sa chambre, « *à sa toilette, en peignoir, prête à se coucher, ses cheveux à demi dépoutrés* »¹⁴¹... Quoiqu'une part de son maquillage subsiste et que ce tableau soit composé pour suggérer une ressemblance avec « *une Madeleine* »¹⁴², la tentative d'intrusion du mari, à la scène XI, confirme l'assimilation de la chambre à des coulisses puisque l'héroïne prétend d'abord n'être pas « visible »¹⁴³. Le spectateur peut donc avoir l'impression que l'espace scénique de *Quitte pour la peur* est un lieu d'où le jeu dramatique est exclu, permettant d'observer dans sa vérité la société mondaine du XVIII^e siècle finissant. Néanmoins, cette assimilation paradoxale de la scène à des coulisses laisse planer un doute, bientôt confirmé par l'irruption de la comédie dans l'appartement de la duchesse. Ne voulant pas répondre aux coups frappés à sa porte, la jeune femme dicte d'abord des répliques à Rosette, ce qui fait entrer le jeu dans la chambre, malgré la maladresse de la soubrette¹⁴⁴. La duchesse se résout alors à faire de sa chambre le lieu d'une comédie conjugale et relègue Rosette dans les coulisses du cabinet adjacent¹⁴⁵.

Dès son entrée, le duc mène le jeu qui permettra de dire qu'il a passé la nuit chez sa femme, tout en laissant celle-ci « *quitte pour la peur* ». La variété des didascalies qui lui sont appliquées dénonce l'attitude d'un personnage essayant diverses poses : « *froidement* », « *ironiquement* », « *souriant* », « *tendrement* », « *[s]érieusement* », « *avec feu* », « *[d]'un ton ambigu* », « *sévèrement* », « *brusquement* »¹⁴⁶... Dans le même temps, il esquisse aussi bien le scénario d'une soirée galante que celui d'un crime passionnel, singeant un discours tragique pour répondre aux objections de son interlocutrice :

LA DUCHESSE [...]: Eh ! monsieur, mon mari pense si peu à sa femme, qu'il n'a vraiment pas le droit d'exiger la moindre réciprocité.

LE DUC : Eh ! qui donc vous a pu dire, ingrate, qu'il ne pensait pas à vous ? Était-il en passe de vous l'écrire ? C'eût été ridicule à lui. Vous le faire dire par quelqu'un, c'était bien froid. Mais venir vous le jurer chez vous et vous le prouver, voilà quel était son devoir.¹⁴⁷

¹³⁹ *Quitte pour la peur*, scène 1, p. 723.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 726-727.

¹⁴¹ *Ibid.*, scène 9, p. 734.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, scène 11, p. 738.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 737.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, scène 12, p. 738 et 739.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 741.

La troisième personne, que continue d'employer le duc, ne marque peut-être plus tant une distance vis-à-vis de son épouse – comme c'était le cas dans la bouche de cette dernière – que par rapport au langage de la passion qu'il déploie sur un rythme ternaire. Quand il arrive en déclarant : « je ne tiens pas au cérémonial »¹⁴⁸, il joue donc déjà, cette protestation de vérité laissant craindre un désir d'intimité tout en rendant plus crédible sa comédie. Peu soucieux de feindre véritablement, il ne tarde toutefois pas à qualifier son discours de « fadeurs »¹⁴⁹, alors que son « sang-froid »¹⁵⁰, bien observé par la duchesse, dénonce l'acteur et sa maîtrise. La jeune femme, en revanche, se trouve réduite à jouer la comédie sans en maîtriser toutes les ficelles, comme le montrent les apartés où elle commente, sans oser les clarifier, les allusions que fait le duc à sa grossesse adultérine. Cette duplicité contrainte apparaît encore plus nettement quand la duchesse rappelle la présence cachée de Rosette, transformée en spectatrice :

LA DUCHESSE, *à part* : Ah ! c'est ma mort qu'il a résolue ! (*À demi-voix à la cloison.*)
Rosette, prenez garde ! Rosette, faites bien attention.¹⁵¹

Si l'on peut dire que la duchesse cache son jeu, elle ne maîtrise cependant pas la situation comme le duc, dont elle croit plausibles les menaces tacites.

Cette scène où les deux protagonistes avancent en partie masqués se complique en outre du jeu qu'initie ouvertement le duc, proposant de jouer un extrait de *Zaïre*, dont il découvre un exemplaire dans la chambre. Là encore, les deux époux n'adoptent pas la même posture, la jeune femme interrompant son mari quand il dit quelques vers du jaloux Orosmane :

LA DUCHESSE, *se levant et allant à lui* : Monsieur ! avez-vous quelque chose à me reprocher ?...

LE DUC, *riant* : Ah ! le mauvais vers que voilà ! Eh ! bon Dieu, que dites-vous donc là ? Ce n'est pas dans la pièce.

LA DUCHESSE, *boudant* : Eh ! monsieur, je ne dis pas de vers, je parle.¹⁵²

Alors que la plaisanterie de son époux pourrait l'avertir que toute leur entrevue n'est qu'une mascarade, comme cet effet de mise en abyme le montre clairement au spectateur, l'héroïne n'a pas la lucidité d'entrer sciemment dans le jeu. C'est donc avec quelque injustice que le duc la soupçonne de pouvoir jouer la comédie à merveille, en vraie femme du monde, et qu'il lui lance : « avec votre esprit vous la joueriez si parfaitement »¹⁵³. Il semble ici que sa posture de mari aigri le prive de découvrir qui est son épouse. Il va toutefois goûter le charme de son mécontentement, dévoilant une nouvelle faille dans son jeu :

LE DUC, *à part, souriant et charmé* : Ah çà ! mais comme elle est gentille ! Suis-je fou de me prendre les doigts à mon piège ?¹⁵⁴

Pour cette raison, peut-être, l'entrevue des deux époux semble bientôt devenir plus sincère : leurs répliques s'allongent notablement pour interroger les dysfonctionnements de la

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 738.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 741.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 740.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 740-741.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 740.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 742.

société. Néanmoins, quand le duc en vient à évoquer l'« Honneur »¹⁵⁵, il ravive les craintes de son épouse et amène à se demander s'il ne continue pas d'alimenter la comédie initiée dès son arrivée. Il ne fait en tout cas pas de doute qu'avant de « *quitt[er] le masque* » explicitement, et tardivement, le protagoniste joue encore le mari « *emporté* » et « *passionné* »¹⁵⁶, jetant la suspicion sur la valeur de la méditation développée auparavant. Coutumière des attitudes théâtrales¹⁵⁷, la duchesse suscite le même genre d'interrogations. Quand elle réitère son intention de se retirer dans un couvent, « *écras[ée]* » par la « *générosité* » de son époux, celui-ci réplique, « *souriant* : C'est trop ! c'est beaucoup trop ! je n'en crois rien, et je ne le souhaite pas. »¹⁵⁸ Vigny avait d'abord précisé : « Elle doit dire cela comme n'en pensant pas un mot. »¹⁵⁹ Le scepticisme du mari était alors légitime. En l'état, la fin de la rencontre consacre le brouillage des frontières entre franchise et hypocrisie, la contamination de la comédie dans un monde où règnent les « *apparences* »¹⁶⁰, comme le souligne le duc en quittant la scène sur ce mot.

On ne peut donc pas, comme Emma Sakellarides, « regretter que Vigny ait choisi un cadre aussi étroit pour traiter un sujet aussi complexe et aussi intéressant. »¹⁶¹ La chambre de la duchesse se prête parfaitement à une mise en question des relations conjugales dans une société du spectacle ; la comédie qui s'y joue sert et complexifie admirablement la réflexion. Par son stratagème, le héros suggère que toute scène d'un mari prétendument trompé par une épouse délaissée ne peut être qu'une mascarade. De la sorte, il dénonce plus largement l'hypocrisie d'un monde où il n'est pas de bon ton d'aller au théâtre¹⁶², alors que celui-ci envahit les mœurs. Le caractère toutefois incertain de ces suggestions – comme de la mise en abyme qui s'opère ainsi – n'en illustre que mieux la confusion d'une société aux valeurs fragiles, où l'on ne sait plus « *si les serments sont sérieux* »¹⁶³ et s'ils engagent davantage que la parole d'un acteur. La présence du théâtre sur les planches questionne aussi l'art dramatique lui-même. Jouer *Zaire*, en effet, ne permet pas aux époux de révéler leur position et leurs sentiments, en les confrontant aux personnages de Voltaire. Le duc ne pense alors qu'à passer le temps¹⁶⁴ et propose assez vite de « *parl[er] d'autre chose* »¹⁶⁵, laissant ainsi craindre un risque de stérilité, voire de vacuité. C'est sans doute pour y échapper, comme à l'illusion vaine d'une littérature où se réfugierait une vérité limpide, que le théâtre se met en scène dans *Quitte pour la peur*, affichant et sollicitant une lucidité critique particulièrement précieuse dans une société en perte de repères.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 744.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 743 et 742.

¹⁵⁷ À la scène 11, elle demande par exemple à Rosette : « Tue-moi, je t'en prie » (p. 737).

¹⁵⁸ *Ibid.*, scène 12, p. 746. Voir déjà scène 1, p. 727.

¹⁵⁹ Variante b, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1479.

¹⁶⁰ *Quitte pour la peur*, scène 12, p. 746.

¹⁶¹ Emma Sakellarides, *Alfred de Vigny, auteur dramatique*, Paris, librairie de la plume, 1903, p. 116.

¹⁶² « vous n'allez pas à la comédie, mais vous la lisez. Vous lisez la comédie... Pour la jouer, jamais ! », raille-t-il à la scène 12 (*Quitte pour la peur*, p. 740).

¹⁶³ *Ibid.*, p. 743.

¹⁶⁴ « nous avons le temps » (*Ibid.*, p. 740).

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 741.

2. ÊTRES DE PAPIER

La théâtralité ne se trouvant pas, chez Vigny, que sur les planches¹⁶⁶, elle vient jeter le doute sur l'authenticité de nombreux personnages. Les excès de la sensibilité poétique de Stello, par exemple, l'assimilent parfois à un acteur. C'est en particulier ce que suggèrent de nombreuses indications, ponctuant le dialogue telles des didascalies, comme au chapitre XVI de la première consultation, où l'on lit : « – Vous me poursuivez en effet", soupira Stello d'un ton de victime. »¹⁶⁷ On peut juger que le protagoniste prend ici une pose artificielle. À la fin du roman, son attitude semble même très concertée : « Stello se leva, comme on fait quand on veut se montrer tout entier, avec une secrète satisfaction de soi-même, et il jeta même un regard sur une glace où son ombre se réfléchissait. »¹⁶⁸ Ce dernier geste, joint à l'idée d'une ostentation volontaire, évoque un acteur en répétition. Le poète ressemble ainsi à son ami médecin qui, dans un but curatif, paraît souvent régler son apparence sur la réaction qu'il entend susciter chez son patient, tâchant par exemple de montrer « autant d'indignation qu'il p[e]ut forcer son visage impassible à en indiquer »¹⁶⁹ ; l'opposition entre la violence du sentiment exprimé et la neutralité naturelle des traits du personnage, complétée par le verbe *forcer*, signale bien une véritable discipline corporelle. Mais c'est aussi par leurs discours que les protagonistes semblent des acteurs. Stello en offre un bel exemple au début de *Daphné*, quand il déclare :

la nuit est revenue ; elle a commencé son règne ténébreux. Avec elle, je renais, avec elle s'allume sur mon front comme une étoile brûlante qui darde sa flamme sur toutes choses.¹⁷⁰

La recherche de l'expression, que manifestent à la fois le lexique soutenu, la répétition emphatique du syntagme « avec elle » et l'inversion du sujet du verbe *s'allumer*, témoigne du métier littéraire du locuteur. De surcroît, le fait que ce dernier s'associe le motif de l'étoile, dont le nom, issu de l'étymon latin *stella*, résonne heureusement avec le sien, laisse voir qu'il est lui-même une création poétique. Vigny avoue ainsi qu'il met en place, dans ses *Consultations*, une sorte de théâtre intérieur à valeur symbolique.

Quoique réductrice¹⁷¹, l'identification des deux protagonistes aux principes du cœur et de la raison s'exprime du reste de manière récurrente par le biais de caractérisations relativement schématiques. Ainsi, le médecin, que son ami appelle avec emphase « le plus froid des docteurs », fait aller sa canne sur le parquet, au chapitre III de *Stello*, « comme s'il eût géométriquement mesuré ses carrés et ses losanges »¹⁷², en esprit fondamentalement mathématique. La réduction des personnages à des idées est particulièrement flagrante dans l'*incipit* de *Daphné*, qui rappelle rapidement leurs caractéristiques par le biais du dialogue : « – Eh bien ! pourquoi ne pas penser à une immense question ?" répondit le rêveur Stello.

¹⁶⁶ Voir chapitre 9, p. 730 *sqq.*

¹⁶⁷ *Stello*, chapitre XVI, p. 536.

¹⁶⁸ *Ibid.*, chapitre XXXIX, p. 660.

¹⁶⁹ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 535.

¹⁷⁰ *Daphné*, chapitre I, p. 900.

¹⁷¹ Voir notre chapitre 8, p. 604 *sqq.*

¹⁷² *Stello*, chapitre III, p. 501.

"Que suis-je, que suis-je sinon une machine à penser ? »¹⁷³ L'épithète antéposée sonne comme une définition que confirme la déclaration qui suit, frappante par sa dimension appauvrissante et parce qu'elle suggère que Stello n'est pas seulement un penseur mais, au-delà, un instrument de réflexion pour son créateur, auquel il permet de réfléchir à la condition de poète. Il apparaît ainsi évident que le héros et son compagnon ne sont que des acteurs de pantomime, selon le jugement de Micheline Besnard¹⁷⁴, non des êtres auxquels on pourrait prêter une authentique existence. Cette réification se trouve presque explicitée dans la suite du discours de Stello :

« Je ne sais pourquoi », ajouta-t-il en se frappant le front, « je reçois vos coups, marteau terrible que vous êtes ! Vous rebondissez, chassé par moi comme par une enclume gémissante, mais ce n'est que pour retomber plus dur que jamais. Je ne sais pourquoi l'enthousiasme qui vibre et frémit dans mon cœur voudrait vous fuir et vous désire cependant comme une femme désire et fuit à moitié son maître.¹⁷⁵

Les images mécaniques employées pour caractériser les personnages sont même confirmées par le geste du poète. La comparaison qui suit suggère plus d'ambiguïté et d'épaisseur mais continue de réduire les protagonistes à des types. On peut donc comprendre que Stello juge nécessaire de préciser, au début de la première consultation : « Vous n'êtes point un être fantastique, cher docteur ; vous êtes bien réel, un homme créé pour vivre d'ennui et mourir d'ennui un beau jour »¹⁷⁶. Cette dénégation, cependant, a bien sûr toutes les chances de nous rappeler le statut fictif de personnages précisément « créé[s] » pour « vivre [...] un [...] jour », le temps d'une lecture.

3. UN NARRATEUR QUI TIRE LES FICELLES

Elle fait aussi sentir le poids du narrateur qui distille savamment ces suggestions. Ces dernières seraient peu utiles dans *Cinq-Mars*, où de nombreuses interventions narratoriales ne laissent guère oublier que l'histoire ne se raconte pas toute seule. Ce vecteur majeur du didactisme de l'œuvre s'avère ainsi, parallèlement, un facteur possible de distance. Comme le relève Sophie Vanden Abeele-Marchal, cependant, cela tient surtout au fait que le narrateur « revendique la fiction et ses artifices »¹⁷⁷, non content d'affirmer sa toute-puissance par ses commentaires gnomiques. Le procédé de la métalepse¹⁷⁸ en est un bon exemple. S'il peut créer une impression illusionniste, de nombreux théoriciens soulignent en effet ses vertus critiques : « détourner l'attention du récepteur de ce qui est narré vers la narration elle-même »¹⁷⁹ de façon à engager « une prise de conscience du *support* de l'histoire »¹⁸⁰, dans

¹⁷³ *Daphné*, chapitre I, p. 900.

¹⁷⁴ M. Besnard, « La comédie des langages [...] », *op.cit.*, p. 349.

¹⁷⁵ *Daphné*, chapitre I, p. 900.

¹⁷⁶ *Stello*, chapitre II, p. 499.

¹⁷⁷ S. Vanden Abeele-Marchal, éd. de *Cinq-Mars*, *op.cit.*, p. 17.

¹⁷⁸ Voir notre chapitre 11, p. 878 *sqq.*

¹⁷⁹ Tom Kindt, « L'art de violer le contrat. Une comparaison entre la métalepse et la non-fiabilité narrative », in J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepses*, *op.cit.*, p. 178.

¹⁸⁰ D. Sangsue, *Le Récit excentrique. Gautier – De Maistre – Nerval – Nodier*, Paris, Corti, 1987, p. 97.

une perspective « relativiste et sceptique »¹⁸¹ ; instaurer « une sorte de complicité en clin d'œil »¹⁸², un « contrat de lecture fondé [...] sur un savoir partagé de l'illusion »¹⁸³. La première occurrence que l'on trouve dans *Cinq-Mars*, au début du chapitre III, vérifie ces analyses :

À présent que la procession diabolique est entrée dans la salle de son spectacle, et tandis qu'elle arrange sa sanglante représentation, voyons ce qu'avait fait Cinq-Mars au milieu des spectateurs en émoi.¹⁸⁴

L'emploi du présent de l'indicatif favorise certes l'illusion d'une action se jouant sous les yeux du lecteur, en même temps qu'elle est énoncée ; mais le mouvement de rétrospection dont il s'accompagne ici trahit parallèlement les nécessaires choix du romancier qui, face à une réalité foisonnante, privilégie certaines scènes qu'il isole, même si elles se sont déroulées de façon simultanée. L'ouverture du chapitre VII constitue un appel à l'imagination encore plus clair, bien davantage qu'un entraînement dans l'illusion romanesque :

Laissons notre jeune voyageur endormi. Bientôt il va suivre en paix une grande et belle route. Puisque nous avons la liberté de promener nos yeux sur tous les points de la carte, arrêtons-les sur la ville de Narbonne.

Voyez la Méditerranée, qui étend, non loin de là, ses flots bleuâtres sur des rives sablonneuses. Pénétrez dans cette cité¹⁸⁵ ...

La métalepse proprement dite occupe en fait les deux premières phrases, qui rapprochent le présent de la narration de celui de l'action et supposent le personnage doué d'une existence autonome. Du reste, le préambule dans son ensemble met en évidence l'omnipotence du romancier – ubiquité, sélection des faits, résurrection du passé – de sorte que si le lecteur est invité (par les impératifs) à entrer dans la fiction, c'est en en connaissant bien la nature. De surcroît, le narrateur clôt l'évocation de Narbonne en proposant de « quitt[er] cette digression pour parler »¹⁸⁶ d'autre chose, interdisant, par l'emploi d'un vocabulaire réflexif, de céder à l'illusion de la résurrection du passé. Les débuts de chapitres, dans lesquels s'opère souvent une transition d'un épisode à l'autre, sont ainsi le lieu où la fabrique du roman s'exhibe avec prédilection, rappelant que c'est le narrateur qui fait avancer l'histoire, qui ne suit pas son cours toute seule. Cela est particulièrement explicite au seuil du chapitre XIV :

« Que d'une vitesse égale à celle de la pensée, la scène vole sur une aile imaginaire, » s'écrie l'immortel Shakespeare avec le chœur de l'une de ses tragédies, « figurez-vous le roi sur l'océan, suivi de sa belle flotte ; voyez-le, suivez-le. » Avec ce poétique mouvement il traverse le temps et l'espace, et transporte à son gré l'assemblée attentive dans les lieux de ses sublimes scènes.

Nous allons user des mêmes droits sans avoir le même génie ; nous ne voulons pas nous asseoir plus que lui sur le trépied des unités, et jetant les yeux sur Paris et sur le vieux et noir palais du Louvre, nous passerons tout à coup l'espace de deux cents lieues et le temps de deux années.¹⁸⁷

¹⁸¹ Philippe Roussin, « Rhétorique de la métalepse, états de cause, typologie, récit », in J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepse*, *op.cit.*, p. 58.

¹⁸² G. Genette, *Métalepse*, *op.cit.*, p. 23.

¹⁸³ C. Baron, « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », in J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.), *Métalepse*, *op.cit.*, p. 298.

¹⁸⁴ *Cinq-Mars*, chapitre III, p. 39.

¹⁸⁵ *Ibid.*, chapitre VII, p. 74.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹⁸⁷ *Ibid.*, chapitre XIV, p. 157-158.

La référence à Shakespeare porte une revendication de liberté qui ne se limite pas à multiplier les époques et les lieux dans le cadre restreint d'une même œuvre, mais consiste aussi à rappeler le statut littéraire de cette dernière, fruit de l'omnipotence de l'écrivain et de la coopération du lecteur, à laquelle invitent les impératifs.

Cette exhibition de la fabrique littéraire – que complète la mise en scène de figures d'auteur, de même que certains procédés d'écriture peu discrets¹⁸⁸ – est de nature à surprendre dans un roman historique où la médiation auctoriale, selon Claudie Bernard, est habituellement camouflée¹⁸⁹, pour d'évidentes raisons de vraisemblance. Elle n'est toutefois pas exceptionnelle chez les romantiques contemporains de Vigny, qui n'éprouvent peut-être pas le besoin de surpasser en rigueur une discipline historique qui n'est alors pas encore constituée en science¹⁹⁰. Telle n'est en tout cas pas l'ambition de Walter Scott, qui multiplie les facéties dans le paratexte de ses *Waverley novels*. On y retrouve notamment, au sein de mises en scène complexes des conditions de création de l'œuvre, le procédé de la métalepse, comme dans la préface de *Quentin Durward*, quand l'auteur bavard décide : « Mais revenons à notre propos, après cette digression [...] qui a laissé, donc, au cabriolet du marquis le temps de gravir une route sinueuse, à présent très défoncée. »¹⁹¹ Vigny n'est pas le seul à suivre cet exemple, jusque dans *L'Alméh*, qui se présente d'emblée comme une « histoire »¹⁹², menée par un narrateur rappelant lui aussi sa présence par le biais d'une métalepse, au chapitre II : « Tandis qu'il marche ainsi avec précaution, il nous est nécessaire de le devancer, et de nous occuper des habitants de ce reste de palais »¹⁹³. Le narrateur de *Notre-Dame de Paris* est également plein de verve et n'hésite pas à impliquer explicitement le lecteur dans la métalepse ouvrant le troisième chapitre du livre VI :

À l'époque où se passe cette histoire, la cellule de la Tour-Roland était occupée. Si le lecteur désire savoir par qui, il n'a qu'à écouter la conversation de trois braves commères qui, au moment où nous avons arrêté son attention sur le Trou aux Rats, se dirigeaient précisément du même côté en remontant du Châtelet vers la Grève, le long de l'eau.¹⁹⁴

Peut-être faut-il aussi voir ici l'influence de Mérimée et du « [d]ialogue entre le lecteur et l'auteur » qu'il place dans sa *Chronique du règne de Charles IX*, en 1829¹⁹⁵. En ce début de XIX^e siècle, les auteurs de roman historique semblent ainsi manifester le plaisir lucide qu'ils éprouvent à faire revivre un univers passé ayant effectivement existé, qu'ils exhument et recréent tout à la fois.

La fantaisie de *Stello* est toutefois bien plus marquée, à tel point que le narrateur premier, comme le Docteur noir, suscite l'inconfort du lecteur. Il crée la perplexité dès l'*incipit* parodique dans lequel il décrit Stello comme un être extraordinaire et où il glisse étonnamment un adverbe déictique au sein d'un discours gnomique qui employait jusque là

¹⁸⁸ Voir notre chapitre 11, p. 868 *sqq.*

¹⁸⁹ C. Bernard, *Le Passé recomposé*, *op.cit.*, p. 117.

¹⁹⁰ Voir l'introduction de notre précédent chapitre.

¹⁹¹ W. Scott, *Quentin Durward*, *op. cit.*, préface, p. 571.

¹⁹² *L'Alméh*, chapitre I, p. 449.

¹⁹³ *Ibid.*, chapitre II, p. 455.

¹⁹⁴ V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *op.cit.*, livre VI, chapitre III, p. 273.

¹⁹⁵ P. Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, *op.cit.*, chapitre VIII, p. 97-100.

des compléments non embrayés sur la situation d'énonciation (« des jours dans l'année où », « alors »...) : « Stello était, hier matin, aussi changé en une heure qu'après vingt jours de maladie »¹⁹⁶. Comme dans le cas de la métalepse, l'effet est double : si le lecteur rapporte l'adverbe à sa propre actualité, le personnage semble doué d'une existence miraculeuse, manifestée à chaque lecture de l'œuvre ; l'impossibilité de ce phénomène conduit à rattacher cet « hier » au présent de l'écriture, et même à penser que le protagoniste ne vit guère – de manière purement virtuelle – que le temps de son évocation par l'écriture puis par la lecture.

Par la suite, le narrateur ne se prive pas de signaler sa présence de façon plus appuyée, notamment en exerçant sa fonction de régie avec humour à la fin du chapitre XVI :

Et il se ferma les yeux avec les deux mains, comme ayant pris la ferme résolution de penser à autre chose, résolution qu'il ne put mettre à exécution, comme on le pourra voir si l'on se condamne à lire le chapitre suivant.¹⁹⁷

Le vocabulaire littéraire et la péjoration induite par le verbe *condamner* poussent le lecteur à sortir de la fiction, au point de lui rappeler qu'il est libre d'arrêter sa lecture quand il le souhaite. Le même « souci ironique du lecteur » se retrouve dans le « sommaire parodique »¹⁹⁸ que constitue le titre du chapitre XVI : « Où le drame est interrompu par l'érudition d'une manière déplorable aux yeux de quelques dignes lecteurs »¹⁹⁹. L'auteur souligne ici la rupture du principe de continuité qu'entraîne le fonctionnement de l'enchâssement dans *Stello*, où les histoires insérées viennent suspendre le cadre et sont elles-mêmes interrompues par le narrateur premier, qui revient à la situation d'énonciation de ces nouvelles, ou par Stello, qui commente les récits de son ami avant qu'ils ne soient achevés, empêchant le lecteur de s'y plonger durablement et naïvement. Edmond Estève n'apprécie pas ce dispositif :

L'enchevêtrement de la composition fatigue l'attention du lecteur, que les digressions, de leur côté, affaiblissent en la dispersant. Et l'intrusion perpétuelle dans le récit de la personne du narrateur rend plus difficile cette illusion qui, dans le roman aussi bien qu'au théâtre, est le charme souverain et le plus merveilleux effet de l'art.²⁰⁰

Mais l'illusion n'est bien sûr pas ce que recherche l'auteur dans cette œuvre, où il multiplie au contraire les effets de surprise, au sein même des discours du Docteur noir. On peut en prendre pour exemple l'écart séparant le chapitre X – qui constate une « [a]mélioration » dans l'état de Stello, marquée par l'énergie qu'il met à dénoncer l'intervention du docteur en faveur d'un poète n'ayant pas sollicité d'aide – du chapitre XI – consacré à la description du « grabat »²⁰¹ de Gilbert et au récit de son agonie. Le contraste des deux titres marque le décalage qui peut exister entre le contenu d'un récit et sa réception puisque, ici, le malheur de Gilbert contribue à rétablir la santé de Stello. Le protagoniste de la nouvelle ne suscite donc aucun phénomène d'identification. En outre, le narrateur fait douter de sa propre sincérité, en passant brusquement de la plus froide distance – qui lui fait considérer l'état de Stello « avec une parfaite tranquillité » puis désigner Gilbert comme un

¹⁹⁶ *Stello*, chapitre I, p. 497 et 498.

¹⁹⁷ *Ibid.*, chapitre XVI, p. 541.

¹⁹⁸ D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, op.cit., p. 29 et 112.

¹⁹⁹ *Stello*, chapitre XVI, p. 535.

²⁰⁰ E. Estève, *Alfred de Vigny, sa pensée et son art*, op.cit. p. 208.

²⁰¹ *Stello*, titres des chapitres X et XI.

« fou » – au récit pathétique de la mort du « pauvre malade »²⁰², qu'il peut du coup sembler faire sans émotion véritable, dans un but purement curatif. L'idéal d'une littérature sensible, que le dix-huitième siècle lègue en partie au romantisme, s'en trouve fortement mis à mal.

La vraisemblance est également malmenée par les contes du docteur. Yves Vadé²⁰³ remarque en effet qu'aux chapitres IV et VI, consacrés à la soirée passée à Trianon par mademoiselle de Coulanges et Louis XV, le médecin rapporte une scène à laquelle il n'assista pas, puisqu'on ne le « fit appeler » que tardivement, comme il l'indique à la fin du chapitre VI²⁰⁴. Rendue d'autant plus flagrante par les détails que le docteur se plaît à développer au début de son premier conte²⁰⁵, l'impossibilité met à mal la crédibilité du récit, dont elle signale qu'il s'agit d'une fiction, non d'un authentique témoignage. Un phénomène similaire s'observe au début chapitre XVIII où, après avoir longuement rapporté la confrontation entre Chatterton et Beckford, le Docteur noir rappelle qu'il « entendai[t] à peine le langage »²⁰⁶ des Londoniens, amenant inmanquablement à se demander comment il a pu, alors, livrer les dialogues qui précèdent sans les inventer.

Dans ce contexte, les affirmations d'authenticité que le conteur prodigue néanmoins ne peuvent que devenir suspectes. Encore le docteur ne ment-il pas quand il conclut, à l'issue de la première nouvelle :

je n'ai voulu vous parler de Gilbert que parce que cela m'a été une occasion pour vous dévoiler la *pensée intime* monarchique touchant messieurs les poètes [...]. J'ai pris cette pensée secrète sur le fait, comme je viens de vous le raconter, et je vous la transmets fidèlement.²⁰⁷

Conformément à la poétique vignyenne, ici, le personnage prétend plutôt révéler une idée que la vérité d'un fait, ce qui n'exclut pas de recourir à l'imagination. En revanche, il abuse clairement de la crédulité de ses destinataires quand il introduit la nouvelle suivante :

Ne croyez pas qu'en ce que j'ai dessein de vous conter, il se trouve la plus légère apparence d'un drame, ni la moindre complication de personnages nouant leurs intérêts tout le long d'une petite ficelle entortillée que dénoue proprement le dernier chapitre ou le cinquième acte : vous ne cessez d'en faire de cette sorte sans moi. Je vous dirai la simple histoire de ma naïve Anglaise Kitty Bell. La voici telle qu'elle s'est passée sous mes yeux.²⁰⁸

Cette protestation de vérité paraît d'autant plus fallacieuse que le conteur n'épargne pas les bizarreries stylistiques et les références littéraires dans l'histoire de Kitty Bell, de sorte que c'est plutôt l'impossibilité d'une écriture limpide qui ressort de ce passage, comme – peut-être – de la description de la tabatière du médecin, décorée de losanges « entrelacés »²⁰⁹ avec autant de complexité que les mots d'un récit. L'adjudant de *La Veillée de Vincennes* convainc davantage quand il annonce à son tour :

Si je savais faire des surprises, mon lieutenant, comme on en fait dans les livres, et faire

²⁰² *Ibid.*, p. 520 et 521.

²⁰³ Y. Vadé, « "Comme un phénix sous un cristal" [...] », *op.cit.*, in J. Thélot (dir.), *Vigny : Romantisme et vérité*, *op.cit.*, p. 158.

²⁰⁴ *Stello*, chapitre VI, p. 508.

²⁰⁵ Voir notre chapitre 3, p. 169 *sqq.*

²⁰⁶ *Stello*, chapitre XVIII, p. 548.

²⁰⁷ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 525.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 525-526.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 526.

attendre la fin d'une histoire en tenant la dragée haute aux auditeurs, et puis la faire goûter du bout des lèvres, et puis la relever, et puis la donner tout entière à manger, je trouverais une manière nouvelle de vous dire la suite de ceci²¹⁰.

En effet, le vieux soldat n'est pas un véritable conteur et il rapporte son histoire avec simplicité. Malgré tout, cette déclaration ravive la conscience de lire une œuvre littéraire, que son ambition de vérité n'empêche pas d'être savamment construite. Vigny ne cesse donc pas de cultiver le soupçon, dont les manipulations évoquées ici rappellent paradoxalement la nécessité.

4. FABRIQUE DU RÉCIT

Les artifices de la fiction se font souvent sentir sans le truchement du narrateur, simplement à travers l'organisation de l'intrigue. Ainsi, de même que des effets d'annonce appuyés créent une certaine invraisemblance tout en soulignant le sens de la diégèse, la rétention de certaines informations contribue non seulement à dramatiser l'œuvre mais aussi à en dévoiler l'illusion puisque, comme l'écrit Maupassant : « Le romancier [...] qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel. »²¹¹ Dans *Stello*, le Docteur noir s'en montre peu soucieux et c'est ouvertement qu'il ménage des effets de surprise tels qu'on en trouve déjà dans *Cinq-Mars*²¹², notamment quand il évoque le nom de Gilbert tout en persistant à vouloir le taire :

personne ne me dit : « Comment se nomme-t-il ? » Ce fut assez malheureux, car je savais son nom de lugubre mémoire, son triste nom, synonyme d'amertume satirique et de désespoir... Ne me le demandez pas encore... Écoutez.²¹³

Il apparaît ici clairement que le conteur calcule ses effets.

Dans *Cinq-Mars*, le narrateur surprend peut-être encore davantage quand il choisit de résumer une scène, certes sans rapport avec l'intrigue principale, mais dont il vante cependant l'intérêt, soulignant que Corneille, Milton et Molière eurent chez Marion Delorme « de ces conversations qui font regarder comme perdu le temps qui les précéda et le temps qui doit les suivre. »²¹⁴ Une telle présentation tend assez étonnamment à rejeter le sujet même de l'œuvre – la conjuration menée par le héros éponyme – au rang des vanités que certains auteurs privilégient à regret pour s'adapter à leur public²¹⁵. Le roman avoue ainsi la nécessité et les limites de ses propres choix. Vigny manifeste également l'arbitraire de cette inévitable sélection dans le premier chapitre de *Daphné*, tel du moins qu'il l'a laissé. C'est en effet de façon très abrupte que s'ouvre le dialogue entre les deux protagonistes, après une première séquence essentiellement descriptive :

²¹⁰ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre X, p. 748-749.

²¹¹ G. de Maupassant, « Étude sur le roman », *op.cit.*, p. 369.

²¹² Voir notre chapitre 9, p. 725 *sqq.*

²¹³ *Stello*, chapitre IX, p. 517.

²¹⁴ *Cinq-Mars*, chapitre XX, p. 237.

²¹⁵ Voir le discours de Corneille à Milton, *ibid.*, p. 236.

« C'est là une immense question, dit tout à coup le Docteur noir dans le silence de la nuit.
– Eh bien ! puisque je me suis soumis à vous, pourquoi ne pas penser cette nuit à une immense question ? » répondit le rêveur Stello.²¹⁶

La réplique du docteur poursuit manifestement un dialogue déjà entamé et dont nous n'avons pas les clés, si bien que nous ne savons pas la teneur de la « question » évoquée ici, ni même qui l'a posée ; les pages suivantes ne sont guère plus éclairantes. Le récit pourrait ainsi sembler retranscrire une tranche de vie surprise sur le vif, mais il pose aussi la question de sa délimitation, qui semble ici singulièrement arbitraire.

L'invention même de certaines scènes paraît du reste flagrante quand elles servent à point nommé le propos de l'œuvre. On en trouve encore un exemple dans la suite de l'*incipit* de *Daphné* :

En ce moment, un double accident attirait son attention et se passait sous les yeux des deux inséparables ennemis. Un homme marchait devant une colonne de la multitude, le pied lui manqua, elle passa sur lui et le foula sous ses talons ; un autre homme voulut remonter le torrent, il arriva, en fendant la presse, jusqu'au milieu de la rue, mais le pied lui manqua, il tomba ; la foule passa sur lui et mit ses talons sur sa tête. Tous deux avaient disparu en deux minutes.

Le noir Docteur sourit avec amertume et regarda la foule rouler encore dans l'ombre :

« Voyez ces aveugles, dit-il, ils ont bien l'instinct vague de leur chemin, mais ils écrasent sans pitié l'homme qui les devance et l'homme qui remonte leur courant.²¹⁷

En soulignant le caractère symbolique du tableau, le Docteur noir achève d'en montrer l'artifice peu réaliste. Il en va de même dans le chapitre suivant, quand la description des enfants de l'ouvrier tourneur (qui, du reste, dit opportunément devoir « recommencer » sa tâche tous les jours pour gagner son pain) complète la caractérisation antithétique des deux protagonistes :

Les trois enfants laissèrent s'éloigner leur père et vinrent apporter à Stello le reste des parchemins qui volaient sur les pavés ; ils coururent à lui, dès qu'ils le virent, les bras ouverts et le cœur en confiance, sans savoir pourquoi ; et sans le savoir non plus, ils firent le tour du Docteur Noir à quelques pieds de distance, comme on s'éloigne d'un feu trop ardent.²¹⁸

D'un côté, cette parenthèse emblématique souligne le sens de la fiction ; de l'autre, elle nuit à sa crédibilité en l'assimilant à une fable, qui ne s'offre pas tant à notre crédulité qu'à notre interprétation distanciée.

5. UNE VÉRITABLE FICTION

La description qui ouvre *Cinq-Mars* semble également plus symbolique que référentielle, la Touraine faisant l'objet d'une idéalisation qui rejaillit sur l'ancienne monarchie à laquelle elle est associée. Cela pourrait expliquer que le narrateur interpelle le lecteur de façon assez déroutante dès les premières lignes du roman :

²¹⁶ *Daphné*, chapitre I, p. 899.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 902.

²¹⁸ *Ibid.*, chapitre II, p. 907.

Connaissez-vous cette contrée que l'on a surnommée le jardin de la France, ce pays où l'on respire un air si pur dans les plaines verdoyantes arrosées par un grand fleuve ? [...] Des vallons peuplés de jolies maisons blanches qu'entourent des bosquets, des coteaux jaunis par les vignes, ou blanchis par les fleurs du cerisier, de vieux murs couverts de chèvrefeuilles naissants, des jardins de roses d'où sort tout à coup une tour élancée, tout rappelle la fécondité de la terre, l'ancienneté de ses monuments, et tout intéresse dans les œuvres de ses habitants industriels. [...] Vous croyez que cette vieille tour démolie n'est habitée que par les oiseaux hideux de la nuit ? Non. Au bruit de vos chevaux, la tête riante d'une jeune fille sort du lierre poudreux, blanchi sous la poussière de la grande route ; si vous gravissez un coteau hérissé de raisins, une petite fumée vous avertit tout à coup qu'une cheminée est à vos pieds [...].²¹⁹

Si le tableau est d'abord celui, général, d'un paysage typique, l'emploi du déterminant démonstratif *cette* peut sembler déictique, comme si, dès lors, la description donnait véritablement à voir son objet, le faisait vivre et y transportait le lecteur, ainsi que le suggère également l'emploi du complément de temps « tout à coup », propre à accompagner un présent d'énonciation (ou de narration) plus que de vérité générale. Ce faisant, l'illusion romanesque est poussée si loin qu'elle dénonce son artifice, d'autant que l'adverbe *non*, répondant à une interrogation portant sur le verbe *croire*, peut engager à rester lucide face la fiction qui s'installe. De même, au chapitre XVIII de *Stello*, quand le Docteur noir sollicite l'intérêt de son destinataire pour l'histoire de Chatterton par le biais de l'incise « le croiriez-vous ? »²²⁰, il cultive parallèlement une certaine méfiance vis-à-vis du récit qu'il livre.

À l'inverse, le roman se trouve plutôt valorisé d'être dénigré par Richelieu, quand il interroge le père Joseph sur ce qu'est l'amour, au chapitre XXIV de *Cinq-Mars* : « Qu'est-ce que cela peut être ? car enfin, tu vois que cela existe ailleurs que dans les romans. Ce bon jeune homme n'a fait toutes ces petites conjurations que par amour. »²²¹ Le clin d'œil de l'écrivain, renvoyant nommément au type d'œuvre qu'il compose, est à la fois plaisant et complexe. Outre que l'emploi dépréciatif du terme *roman*, dans la bouche de Richelieu, permet plutôt à l'auteur de moquer le mépris hâtif que suscite habituellement ce genre, celui-ci est cité pour authentifier, *a contrario*, la réalité d'un sentiment qui constitue précisément un de ses sujets favoris, octroyant une grande place à l'imaginaire, comme l'illustre *Cinq-Mars*. Le passage aboutit donc à une défense de l'œuvre qui ne manque cependant pas de lucidité puisque la déclaration du cardinal rappelle à juste titre le caractère fictif de l'œuvre dont elle contribue à accréditer l'intrigue. Le roman célèbre ainsi sa vérité propre : vérité de l'idée indépendante du détail des faits, si bien qu'elle peut s'affirmer par le biais de la fiction, sans recourir à la caution d'un quelconque document.

Cette sorte d'équilibre entre valorisation et mise en doute de la vérité romanesque se trouve à la fois résumée et éclairée par le Docteur noir au chapitre XXXVII de *Stello* : « Mes histoires, dit rudement le conteur satirique, sont, comme toutes les paroles des hommes, à moitié vraies »²²². La reconnaissance parallèle de la médiocrité des connaissances humaines et du prix des œuvres de fiction suggère que celles-ci sont parfaitement à la mesure de l'homme,

²¹⁹ *Cinq-Mars*, chapitre I, p. 13.

²²⁰ *Stello*, chapitre XVIII, p. 550.

²²¹ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 285.

²²² *Stello*, chapitre XXXVII, p. 647.

selon le souhait récurrent de Vigny²²³.

6. INSCRIPTION DANS UNE TRADITION CRITIQUE

Quant à la désignation du Docteur noir comme « conteur satirique », elle rattache assez clairement *Stello* au genre du récit parodique, que Daniel Sangsue définit comme

un récit qui privilégie jusqu'à l'exacerbation la mise à l'épreuve du discours littéraire et ceci par des dispositifs métatextuels (roman du roman, présence manipulatrice du narrateur) et intertextuels (personnages « programmés » par l'intertexte, parodisation, pastiches...) ²²⁴.

La tradition en est ancienne ; Nerval le souligne plaisamment dans son histoire d'Angélique :

« Et puis... (C'est ainsi que Diderot commençait un conte, me dira-t-on.)
– Allez toujours !
– Vous avez imité Diderot lui-même.
– Qui avait imité Sterne...
– Lequel avait imité Swift...
– Qui avait imité Rabelais...
– Lequel avait imité Merlin Coccaïe...
– Qui avait imité Pétrone...
– Lequel avait imité Lucien. Et Lucien en avait imité bien d'autres... Quand ce ne serait que l'auteur de l'*Odyssée*, qui fait promener son héros pendant dix ans autour de la Méditerranée, pour l'amener enfin à cette fabuleuse Ithaque, dont la reine, entourée d'une cinquantaine de prétendants, défaisait chaque nuit ce qu'elle avait tissé le jour. ²²⁵

Toutefois, Daniel Sangsue précise utilement qu'on utilisa vers 1830 l'adjectif *excentrique* pour l'appliquer à des œuvres comiques mettant alors à nu le procédé littéraire, comme *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre (1794), *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Nodier (1830), *Les Jeunes-France* de Théophile Gautier (1833) ²²⁶... Claude Millet ajoute que cette tendance romanesque se retrouve également en poésie, notamment chez le Musset de « Namouna » (1832), le Gautier d'« Albertus » (1832) ou Xavier Forneret (1809-1884) ²²⁷. Annie Prassoloff insiste sur l'importance de cette vogue, dont elle retrouve l'influence dans « les digressions de *Stello*, ses vertiges d'énumération, dans ses titres rutilants et ses folles bouffées d'érudition » :

rare sont les conteurs de ces années – à l'exception de Mérimée peut-être – qui n'ont pas une dette envers l'auteur de *L'histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* [...] avec ses audaces typographiques, et ses "exercices de style" à la manière [...] de Sterne. ²²⁸

Pour Daniel Sangsue, cependant, certains livres sont seulement touchés par l'excentricité de

²²³ Voir notre chapitre 4, p. 277 *sqq.*

²²⁴ D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, *op.cit.*, p. 75.

²²⁵ G. de Nerval, *Les Faux Saulniers* [1850], *Œuvres complètes*, t. II, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984, p. 118-119.

²²⁶ D. Sangsue, « Vous avez dit excentrique ? », *Romantisme* n° 59, 1988, p. 42-44.

²²⁷ C. Millet, *Le Romantisme*, *op.cit.*, p. 209.

²²⁸ A. Prassoloff, éd. de *Stello. Daphné*, *op. cit.*, p. 10.

manière intermittente. Selon lui, *Stello* est de ceux-là, offrant

quelques sommaires humoristiques et un certain nombre de discontinuités à la manière de Sterne : le discours narratif du Docteur noir est souvent interrompu par des interventions de Stello, les histoires qu'il raconte sont parasitées par de longs dialogues avec son narrataire et par les digressions auxquelles ils se livrent l'un et l'autre. Mais ces excentricités n'hypothèquent pas le fonctionnement d'ensemble de *Stello*, qui reste un roman démonstratif et sérieux.²²⁹

Micheline Besnard insiste davantage sur cette parenté :

Une certaine expressivité du paratexte, l'intertextualité, la métatextualité, le discontinu sous toutes des formes (découpage en chapitres, dialogues, digressions, interruptions, citations, suspension), les références aux situations de narration et de réception (auditeur dans le texte et lecteur du texte), les différents niveaux textuels et leur perméabilité, une anti-héroïsation des personnages (*Stello*, le Docteur noir) sont des caractéristiques du récit parodique tel qu'il apparaît chez Rabelais, Cervantès, Scarron, Fielding, Diderot, Sterne.²³⁰

Mais généralement, l'influence de la tradition sternienne sur Vigny n'est guère soulignée par la critique. Pierre-Georges Castex note seulement avec perplexité qu'elle « peut surprendre dans une œuvre d'intention aussi grave que *Stello*, où elle se manifeste par des boutades, des pirouettes, parfois même des calembours »²³¹. À la parution de l'œuvre, Gustave Planche se contente de remarquer, dans une lettre adressée à l'auteur : « C'est la première fois que vous écrivez dans le goût de Sterne et d'Hoffmann »²³². Dans le *Cours familier de littérature* qu'il fait paraître en 1863, Lamartine relève également « quelque chose qui rappelait Sterne, inconséquent, décousu, fragmentaire, doux, fort, sensible, ému et plaisant tour à tour » dans un « livre multicolore où perçait la philosophie stoïque à travers la raillerie gauloise », « un volume d'élite »²³³.

Le rapprochement reste toutefois à préciser : dans quelle mesure et dans quelle perspective Vigny s'inscrit-il dans la vogue excentrique ? Comme souvent, il conserve une retenue intéressante, n'érigeant pas la dérision en règle nihiliste, risquant de lasser par son systématisme, ainsi que Flaubert le dénonce dans *Bouvard et Pécuchet* :

ils tâtèrent des romans humoristiques ; tels que *Le Voyage autour de ma chambre*, par Xavier de Maistre, *Sous les Tilleuls*, d'Alphonse Karr. Dans ce genre de livres, on doit interrompre la narration pour parler de son chien, de ses pantoufles, ou de sa maîtresse. Un tel sans-gêne, d'abord les charma, puis leur parut stupide ; – car l'auteur efface son œuvre en y étalant sa personne.²³⁴

Cet affaiblissement ne menace guère *Stello*, où les procédés parodiques étonnent d'autant plus qu'ils ne deviennent pas envahissants. Au sein de l'œuvre de Vigny, ce roman constitue quant à lui une expérimentation parmi d'autres, engagée dès *Cinq-Mars* et probablement encouragée par la vogue du roman excentrique, mais sans devenir une recette immuable. Du reste, on ne peut se contenter de citer le modèle de Sterne et de Nodier pour éclairer *Stello*. Marie-

²²⁹ D. Sangsue, « Vous avez dit excentrique ? », *op.cit.*, p. 45.

²³⁰ M. Besnard, « La comédie des langages [...] », *op.cit.*, p. 353.

²³¹ P.-G. Castex, *Vigny. Stello. Servitude et grandeur militaires*, *op.cit.*, p. 7.

²³² *Correspondance*, 2, p. 109 (26 octobre 1831).

²³³ A. de Lamartine, *Cours familier de littérature*, entretien n° 94, *op.cit.*, p. 270.

²³⁴ G. Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1881), éd. P.-M. de Biasi, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1999, chapitre V, p. 193.

Catherine Huet-Brichard²³⁵ y reconnaît plutôt l'ironie romantique décrite par René Bourgeois, à savoir

une attitude de l'esprit devant le problème de l'existence, [...] une prise de position philosophique dans la question fondamentale des rapports du moi et du monde. L'ironie se présente comme une négation du caractère « sérieux » ou « objectif » du monde extérieur, et corrélativement comme une affirmation de la toute-puissance créatrice du sujet pensant.²³⁶

Unique « possibilité de synthèse entre le réel et l'idéal », elle se manifeste « dans le théâtre par la conscience éveillée du décor, du costume, de la convention ; dans le roman, par le "roman dans le roman" et l'intervention d'auteur »²³⁷ ... Ces procédés ne lui sont toutefois pas propres ; ils appartiennent aussi bien à l'époque baroque qu'à ce que d'aucuns appellent la modernité. Jean-Michel Yvard situe cette dernière après l'essor du réalisme au dix-neuvième siècle, alors qu'un scepticisme grandissant quant à une hypothétique transparence du langage et que le sentiment d'un monde désenchanté, fragmenté et contingent, amenèrent le

développement sans précédent d'une pratique d'écriture de plus en plus consciente d'elle-même et des liens problématiques qu'elle entretient avec un réel qui allait progressivement être perçu comme étant par nature inaccessible²³⁸.

Faisant le choix d'une conception plus restreinte de la modernité, Vincent Jouve rattache pour sa part le « roman qui réfléchit sur lui-même » de façon à « rappeler qu'il n'y a pas de transparence ni de vérité du langage » à la postmodernité instaurant, après 1950, une « radicalisation du soupçon »²³⁹. Michelle Ryan-Sautour précise cependant à juste titre :

tout texte contient certaines des stratégies que l'on assimile aujourd'hui au genre de la métafiction [...] le caractère postmoderne de ce phénomène réside plus dans le degré d'affichage de telles stratégies que dans la simple réflexivité.²⁴⁰

Chez Vigny, si cette dernière ne s'affiche pas toujours avec éclat, elle témoigne néanmoins du doute profond habitant généralement les écrivains qui la développent. Certes, on ne retrouve pas exactement dans son œuvre la révolte contre l'ordre établi que Daniel Sangsue distingue parmi la génération arrivant à l'âge adulte après l'Empire, en pleine crise d'identité²⁴¹. Mais en niant l'évidence de la création littéraire, Vigny manifeste – selon les termes de Georges Bonnefoy – une « répulsion pour cette hypocrisie [...] de la fiction qui ne veut pas se reconnaître pour fiction »²⁴². François Germain précise : « En politique comme en religion, il s'installe dans l'agnosticisme », gardant « l'esprit d'analyse » contre « leurs fictions, toujours menteuses et meurtrières »²⁴³. Fernand Baldensperger relie également l'écriture parodique de Vigny à une vision du monde et de l'histoire quand il décèle dans *Stello* une façon, similaire à celle de Sterne, de « conter [l]es faits du point de vue des infiniment petits, facteurs insoupçonnés des plus grandes choses »²⁴⁴. Enfin, le choix de

²³⁵ M.-C. Huet-Brichard, « Le poète en exil [...] », *op.cit.*, p. 124.

²³⁶ R. Bourgeois, *L'Ironie romantique*, *op.cit.*, p. 30-31.

²³⁷ *Ibid.*, p. 37 et 33.

²³⁸ Jean-Michel Yvard, « Métatextualité et histoire », in L. Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction*, *op.cit.*, p. 53, 54 et 58.

²³⁹ V. Jouve, *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p. 162.

²⁴⁰ M. Ryan-Sautour, « La métafiction postmoderne », *op.cit.*, p. 70.

²⁴¹ D. Sangsue, « Vous avez dit excentrique ? », *op.cit.*, p. 51.

²⁴² G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 167.

²⁴³ F. Germain, *Les Consultations du Docteur-Noir*, *op.cit.*, p. LXIII.

²⁴⁴ F. Baldensperger, *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny : Stello, La Deuxième Consultation du Docteur-Noir*,

l'excentricité peut aussi recouvrir d'importantes angoisses. Annie Prassoloff s'interroge ainsi :

La brillante parlure de *Stello* [...] se place [...] sous le patronage d'une folie dont on ne sait pas bien si elle est simple habillage de l'époque, ou symptôme d'une plus profonde inquiétude.²⁴⁵

Jean-Michel Yvard écrit en effet :

Bien que la pratique métatextuelle ait eu souvent une dimension narcissique et ludique, elle n'a jamais constitué pour autant un pur formalisme : [...] l'enfermement dans la sphère du linguistique y est craint plutôt que revendiqué.²⁴⁶

La métatextualité tempère ainsi le didactisme de façon cruciale puisque, pour Albert W. Halsall comme pour Susan Suleiman, les récits pragmatiques – parmi lesquels le roman à thèse – « mobilise[nt] le vraisemblable pour motiver le persuasif », à travers une rhétorique simple, « sans retour ironique sur elle-même », afin d'éliminer la distance entre la fiction et la vie²⁴⁷. D'où la tension que relève Michel Cambien dans *Stello* :

la pratique d'une métatextualité réflexive, qui, portant essentiellement sur la forme, ramène la démonstration entreprise à un exercice de style, inscri[t] d'abord la « Consultation » sous le signe d'un ludisme et d'une gratuité qui cadrent mal avec l'objectif qu'elle est censée poursuivre²⁴⁸.

Cette lecture ignore toutefois la profondeur critique qu'amènent les jeux réflexifs dans ce roman où, comme le remarque plus justement Pierre-Maurice Masson, « l'art paraît se moquer de soi, tout en jouissant de sa propre virtuosité, et où les prédications sociales ont un délicieux envers d'ironie »²⁴⁹. L'humour de *Stello* est ainsi largement représentatif de la pensée et des doutes de Vigny, ce qui explique qu'on en trouve des prémisses ou des traces dans le reste de son œuvre.

II/ DÉFIANCE FACE AU LANGAGE

La réflexivité de l'œuvre littéraire s'accompagne en outre, chez Vigny, de la « conscience méta-discursive de l'écrivain », de l'« artiste qui s'est fait un précepte fondamental de la lucidité d'emploi des instruments linguistiques destinés à conserver, protéger et transmettre l'Idée », selon les termes de Jacques-Philippe Saint-Gérand²⁵⁰. *Stello* en fournit encore de brillants exemples, notamment quand le Docteur noir rapporte comment, incapable de

Scènes du désert, *op.cit.*, p. 420.

²⁴⁵ A. Prassoloff, éd. de *Stello*. *Daphné*, *op. cit.*, p. 11.

²⁴⁶ J.-M. Yvard, « Métatextualité et histoire », *op.cit.*, p. 59.

²⁴⁷ A. W. Halsall, *L'Art de convaincre*, *op.cit.*, p. 24. S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, *op.cit.*, p. 92 et 182. Philippe Hamon note également : Le discours réaliste, comme le discours pédagogique, refusera en général la référence au procès de l'énonciation pour tendre à une écriture "transparente" monopolisée par la seule transmission d'une information (« Un discours contraint », in G. Genette et T. Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 150).

²⁴⁸ M. Cambien, « Vigny et le travail du texte », *op.cit.*, p. 428.

²⁴⁹ P.-M. Masson, *Alfred de Vigny*, Paris, Bloud, 1908, p. 73.

²⁵⁰ J.-Ph. Saint-Gérand, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 249 et 20.

communiquer avec Kitty Bell, il recourut à de vaines pantomimes :

J'avais beau me pincer les lèvres, aiguïser mes regards malins, tousser avec importance et gravité comme un abbé qui réfléchit sur la confession d'une fille de dix-huit ans, ou un juge qui vient d'interroger un faux monnayeur ; j'avais beau ricaner dans mes dents en marchant vite et me frottant les mains, comme un fin matois qui se rappelle ses petites fredaines, et se réjouit de voir certains petits tours où il est expert [...]. – Toutes mes grimaces de réflexion, de pénétration, de confusion, de contrition, de componction, de renonciation, d'abnégation, de méditation, de désolation, de consommation, de résolution, de domination et d'explication, toute ma pantomime enfin vint échouer devant ce doux visage de marbre, dont l'inaltérable sourire et le regard candide et bienfaisant ne me permirent pas de dire une seule parole intelligible.²⁵¹

Ces lignes manifestent une véritable aporie : d'un côté, elles montrent la nécessité du langage, dont l'absence impose maints contournements ridicules et inutiles, comme l'exprime une très longue énumération de postures, soulignée par le recours à l'anaphore ; d'un autre côté, le passage met paradoxalement en cause la capacité des mots à traduire fidèlement la réalité puisque les deux longues phrases qui le composent, et que font chanter les effets de répétition et d'homophonie, prétendent reproduire une scène silencieuse, dont on se demande d'ailleurs comment purent s'y trouver représentées les images aussi précises que loufoques dont use le conteur.

En ressort l'impression de mots aussi indispensables que suspects d'infidélité, bien loin de la pensée classique, qui « croit [aux] vertus [du langage et] le charge d'une puissance sans partage, d'un pouvoir transitif qui fait fi de la part d'opacité et de mystère que lui conservait la pensée médiévale »²⁵². Diderot bat déjà cette idée en brèche en insérant dans l'article « Encyclopédie » de ce même ouvrage un apologue mettant en cause la possibilité d'une représentation verbale d'une réalité sensible :

un Espagnol ou un Italien pressé du désir de posséder un portrait de sa maîtresse, qu'il ne pouvait montrer à aucun peintre, prit le parti qui lui restait d'en faire par écrit la description la plus étendue et la plus exacte ; il commença par déterminer la juste proportion de la tête entière ; il passa ensuite aux dimensions du front, des yeux, du nez, de la bouche, du menton, du cou ; puis il revint sur chacune de ces parties, et il n'épargna rien pour que son discours gravât dans l'esprit du peintre la véritable image qu'il avait sous les yeux ; il n'oublia ni les couleurs, ni les formes, ni rien de ce qui appartient au caractère: plus il compara son discours avec le visage de sa maîtresse, plus il le trouva ressemblant ; il crut surtout que plus il chargerait sa description de petits détails, moins il laisserait de liberté au peintre ; il n'oublia rien de ce qu'il pensa devoir captiver le pinceau. Lorsque sa description lui parut achevée, il en fit cent copies, qu'il envoya à cent peintres, leur enjoignant à chacun d'exécuter exactement sur la toile ce qu'ils liraient sur son papier. Les peintres travaillent, et au bout d'un certain temps notre amant reçoit cent portraits, qui tous ressemblent rigoureusement à sa description, et dont aucun ne ressemble à un autre, ni à sa maîtresse.²⁵³

Mais pour Michel Foucault, c'est surtout

[à] partir du XIX^e siècle [que] le langage se replie sur soi, acquiert son épaisseur propre, déploie une histoire, des lois et une objectivité qui n'appartiennent qu'à lui. Il est devenu un

²⁵¹ *Stello*, chapitre XIV, p. 528-529.

²⁵² A. Rykner, *L'Envers du théâtre*, *op.cit.*, p. 63.

²⁵³ Diderot, article « Encyclopédie », *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*, *op.cit.*,
http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.36:291./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/

objet de la connaissance parmi tant d'autres²⁵⁴.

Philippe Dufour éclaire ce changement en expliquant que, après la Révolution française,

[p]arce que les repères établis volent en éclats, que les valeurs sont à refonder, dans le même mouvement les mots sont à redéfinir. Le tremblement de l'Histoire les rend ambigus. C'en est fait du mythe de la clarté française.²⁵⁵

Aurélie Loiseleur rappelle en outre que cette époque « d'un brouillage des signes » motive une « théologie du langage, reliée au dogme de la Chute » : « Avant la Chute, c'est la transparence, l'unité, l'immédiateté. Après, tout est obscurcissement des signes, brisure, médiations. »²⁵⁶

Ce n'est toutefois pas cette perspective chrétienne qui explique la radicalité de la critique vignyenne du langage, au-delà de la perception du poids qu'exercent le temps et la politique sur les mots, mais la conscience profonde d'une multiplicité et d'une mobilité des parlures, d'une approximation de l'expression, d'un effet incertain des paroles. À tout cela, Vigny n'oppose pas non plus une mission poétique de déchiffrement et de reconstitution des correspondances perdues²⁵⁷ mais des répliques bien plus modestes et lucides.

A) BABÉLISME

Traducteur de Shakespeare, Vigny est familier des questions que pose la rencontre de langages différents. Dans ses œuvres de fiction, langues étrangères et idiomes singuliers se retrouvent pour témoigner de l'épaisseur des mots, qui parfois ne semblent pas tant un outil de communication qu'une source de déformation et de séparation.

1. LANGUES ÉTRANGÈRES

Cette menace récurrente apparaît particulièrement terrible dans *La Maréchale d'Ancre*, quand Déageant prétend faire passer l'Ancien Testament pour « un livre de sorcellerie et de divination », sous prétexte que l'« hébreu est toujours cabalistique »²⁵⁸. Encore la manipulation de signes obscurs est-elle ici concertée, maîtrisée. Souvent, en effet, la langue étrangère suscite une incompréhension qui n'est pas voulue. C'est le sujet du poème dédié « à Sophia et à Jane » :

En langage français quelques vers amoureux

²⁵⁴ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 309.

²⁵⁵ Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, 2004, p. 12.

²⁵⁶ A. Loiseleur, « Le monde signé Dieu », *Le poème fait signe*, <http://www.fabula.org/colloques/document378.php>

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 3, p. 689.

En vain voudraient vous peindre avec des traits fidèles,
Vous lirez sans comprendre et sur votre miroir,
Comme les beaux oiseaux, passerez sans vous voir !²⁵⁹

Cette barrière langagière se retrouve de façon plus tragique dans « La Colère de Samson » :

Lui, murmure ce chant funèbre et douloureux
Prononcé dans la gorge avec des mots hébreux.
Elle ne comprend pas la parole étrangère²⁶⁰...

À eux seuls, ces vers signalent la mésentente fondamentale entre l'homme et la femme, qui constitue le propos essentiel du poème.

Plus largement, la possibilité de comprendre un être étranger se trouve au cœur de *L'Alméh*, comme du *Voyage en Orient* de Nerval²⁶¹, notamment, non seulement parce que des Européens s'y trouvent confrontés aux mœurs orientales, dont le narrateur montre l'exotisme, mais aussi du fait d'autres rencontres. Par exemple, l'arrivée d'un Indien chez les Bédouins interroge dès le premier chapitre la possibilité d'un dialogue entre les cultures :

L'Indien [...] prit la parole, et prononça de la gorge et d'un ton nonchalant et presque dédaigneux un long discours en langue de l'Indoustan, où le mot seul de *Brahma* fut intelligible pour le cheik. Mais celui-ci ne sourcilla pas, le laissa continuer jusqu'à la fin, sans témoigner par un seul regard ou par le moindre geste l'impatience de ne pas comprendre, et lorsque le nouveau venu eut fini sa harangue, il lui fit un geste gracieux pour l'inviter à s'asseoir, et lui montra une petite tasse pleine de café, en disant seulement *cahoué*, nom qui signifie « force », et qui en donne aux habitants pour supporter les chaleurs de leur climat. [...] enfin le grave cheik parut se rappeler que pour savoir ce que voulait son hôte, il pouvait être bon de le comprendre ; et avec ce calme des Orientaux pour qui l'on dirait qu'il n'y a pas d'heure, à voir comme ils songent peu à les employer, il dit tout haut ce seul mot : « *Frank* ». Aussitôt sa fille se leva, et sortant de la tente, parla avec un ton de commandement ; une voix d'enfant répondit, on entendit un cheval partir [...]²⁶².

Il est assez plaisant que le cheik ne manifeste d'abord aucune gêne de ne pas comprendre le discours de l'Indien, comme s'il acceptait avec fatalisme la difficulté à communiquer sans parler la même langue, ce que le narrateur fait également sentir en soulignant certains mots comme étrangers, sans nécessairement éclairer le lecteur sur leur sens, pas plus qu'il ne rapporte le contenu des paroles finalement échangées entre les enfants.

Une scène similaire se retrouve au chapitre XIV de *Stello*, où le Docteur noir évoque les discours qu'il tenait dans un anglais médiocre à Kitty Bell : « Cela durait une heure ou deux, après quoi elle me disait qu'elle me demandait bien pardon, mais ne comprenait pas l'allemand. »²⁶³ L'humour est encore une fois de mise pour souligner la profonde incompréhension que peut générer l'absence de maîtrise des langues étrangères. Le fait que les protagonistes de cette deuxième nouvelle soient anglais est en particulier l'occasion, pour Vigny, de soulever certains problèmes de traduction et, plus largement, de suggérer que toute *mimesis* littéraire n'est que la transposition verbale d'une réalité difficilement reproductible. C'est ce que montre *Stello* quand il interrompt le docteur qui s'apprêtait à lire telle quelle la lettre de Chatterton à son hôtesse :

²⁵⁹ « Comme deux signes blancs... », v. 4-7, *Fantaisies, Œuvres complètes*, t. I, p. 220.

²⁶⁰ « La Colère de Samson », v. 31-33, *Poèmes antiques et modernes*, p. 140.

²⁶¹ G. de Nerval, *Voyage en Orient* [1851], *Œuvres complètes*, t. II, *op.cit.*

²⁶² *L'Alméh*, chapitre I, p. 453.

²⁶³ *Stello*, chapitre XIV, p. 527.

vous avez un accent français d'une pesanteur insupportable. Traduisez cette lettre, Docteur, dans la langue de nos pères, et tâchez que je ne sente pas trop les angoisses, les bégaiements et les anicroches des traducteurs, qui font que l'on croit marcher avec eux dans la terre labourée, à la poursuite d'un lièvre, emportant sur ses guêtres dix livres de boue.²⁶⁴

Le refus d'une traduction laborieuse rejoint celui d'un accent malsonnant au sens où il émane d'un désir de fluidité mais, ce faisant, il tolère une plus grande infidélité au discours d'origine, comme si la pureté de ce dernier était forcément inaccessible. Stello manifeste encore cette conscience d'un inévitable écart au chapitre XVII, alors que son ami raconte l'arrivée du Lord-Maire :

Tandis qu'il descendait, Kitty Bell me dit, en huit mots anglais, que M. Chatterton n'avait été si désespéré que parce que cet homme, son dernier espoir, n'était pas venu, malgré sa promesse.

« Tout cela en huit mots ! dit Stello ; *la belle langue que la langue turque !* »²⁶⁵

L'allusion aux répliques naïves du bourgeois gentilhomme de Molière témoigne *a contrario* de la lucidité critique du poète face aux distorsions de la traduction et aux invraisemblances du récit. C'est peut-être pourquoi le Docteur noir manifeste ensuite davantage de prudence pour introduire les propos du maire : « M. Beckford dit donc à peu près ceci : [...] »²⁶⁶. Il souligne ainsi l'approximation du discours rapporté, tout en faisant sentir l'impossibilité de toujours prendre cette précaution un peu lourde, sous peine d'entraver toute tentative d'expression.

La question de la traduction n'apparaît pas comme telle dans *Cinq-Mars*, où les mots étrangers sont rares, et essentiellement regroupés dans le chapitre XXII, dont l'action se situe à la frontière franco-espagnole. Pour Patrick Craven, ils marquent toutefois l'aboutissement du dangereux parcours d'Henri depuis de « berceau de la langue » que constitue sa Touraine natale – dont les habitants parlent « le plus pur français, sans lenteur, sans vitesse, sans accent » – jusqu'au précipice de la « langue étrangère » que les « mères françaises [...] seront forcées d'enseigner à leurs enfants » après le traité avec l'Espagne, *via* « la langue que parle la cour nouvelle », pleine d'une hypocrisie inconnue des « vieux compagnons d'armes du feu roi »²⁶⁷.

2. PARTICULARISMES

Il apparaît ainsi que l'idiome d'une époque peut devenir proprement étranger au fil du temps. C'est encore ce qui ressort, au chapitre XX, de l'emploi des termes *haut-gourdi* et *sorgueurs*, explicitement attribués à de « vieux » « ligueurs » par les précisions du narrateur et

²⁶⁴ *Ibid.*, chapitre XV, p. 531.

²⁶⁵ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 543. Voir Molière, *Le Bourgeois gentilhomme* [1671], IV, 3 (« Voilà une langue admirable, que ce Turc ! ») et IV, 4 (« Tant de choses en deux mots ? »), *Œuvres complètes, op.cit.*, t. II, p. 321 et 323.

²⁶⁶ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 544.

²⁶⁷ P. Craven, « Vigny's Post-Structuralist Novel [...] », *op. cit.*, p. 221. Voir *Cinq-Mars*, chapitres I, p. 14, 17 et XVIII, p. 206.

d'une note infrapaginale²⁶⁸. Ainsi, les particularités langagières peuvent également être propres à une catégorie de personnes. D'autres passages le soulignent en filant l'idée d'extranéité, comme quand de Thou annonce à Cinq-Mars :

Hélas ! les rois sont accoutumés à ces paroles continuelles de fausse admiration pour eux ; considérez-les comme une langue nouvelle qu'il faut apprendre, langue bien étrangère à vos lèvres jusqu'ici, mais que l'on peut parler noblement, croyez-moi, et qui saurait exprimer de belles et généreuses pensées.²⁶⁹

Encore le magistrat valorise-t-il une possible adaptation ; ça n'est plus le cas au chapitre XX, où le narrateur évoque les « poètes ou prosateurs du temps » : « ils parlaient entre eux avec beaucoup de facilité, échangeant de vives répliques, un langage inconcevable pour un honnête homme qui fût tombé tout à coup parmi eux sans être initié. »²⁷⁰ Le narrateur souligne avec plus de neutralité le vocabulaire technique du métier des armes, notamment au chapitre IX, où il apporte quelques précisions : « Il [...] *embarqua* son cheval au petit galop, selon les termes du manège » ;

« Allons au-devant d'eux, [...] dit Fontrailles ; [...] mêlons-nous à leur désordre, car je crois qu'ils sont *ramenés*. »

Ce mot est un terme honnête qui voulait dire et signifie encore *en déroute* dans le langage militaire.²⁷¹

Les italiques jouent ici le rôle de marqueurs métalinguistiques signalant l'absence d'évidence²⁷² de termes qui ne sont pourtant ni étrangers ni archaïques. Le romancier rappelle ainsi « l'essence linguistique du monde romanesque »²⁷³ tout en suggérant que la spécialisation des expressions, comme la diversité des langues, nuit à leur universalité.

L'impression d'une multiplication stérile des parlures éclate de façon flagrante au chapitre XII, quand Jeanne se heurte aux soldats de Richelieu :

« Allons, folle, recommence-nous ton histoire, ou bien je te remplirai de poudre, et je te ferai sauter comme une mine ; prends-y garde, parce que j'ai déjà joué ce tour-là à d'autres que toi dans les vieilles guerres des Huguenots. Allons, chante ! »

La jeune femme, les regardant avec gravité, ne répondit rien et baissa son voile.

« Tu t'y prends mal », dit Grand-Ferré avec un rire bachique ; « tu vas la faire pleurer, tu ne sais pas le beau langage de la Cour ; je vais lui parler, moi. »

Et lui prenant le menton :

« Mon petit cœur, lui dit-il, si tu voulais, ma mignonne, recommencer la jolie petite historiette que tu racontais tout à l'heure à ces messieurs, je te prierais de voyager avec moi sur le fleuve de Tendre, comme disent les grandes dames de Paris, et de prendre un verre d'eau-de-vie avec ton chevalier fidèle, qui t'a rencontrée autrefois à Loudun quand tu jouais la comédie pour faire brûler un pauvre diable... »

La jeune femme croisa ses bras, et regardant autour d'elle d'un air impérieux, s'écria :

« Retirez-vous, au nom du Dieu des armées : retirez-vous, hommes impurs ! il n'y a rien de commun entre nous. Je n'entends pas votre langue, et vous n'entendriez pas la mienne. [...] »²⁷⁴.

²⁶⁸ *Ibid.*, chapitre XX, p. 241.

²⁶⁹ *Ibid.*, chapitre XIII, p. 150.

²⁷⁰ *Ibid.*, chapitre XX, p. 231.

²⁷¹ *Ibid.*, chapitre IX, p. 107 et 110.

²⁷² Voir C. Détrie, P. Siblot et B. Verine, *Termes et concepts pour l'analyse du discours*, *op.cit.*, p. 181.

²⁷³ V. Jouve, *Poétique des valeurs*, *op.cit.*, p. 155.

²⁷⁴ *Cinq-Mars*, chapitre XII, p. 140-141.

Qu'ils soient militaires, galants ou religieux, les mots échangés ici sombrent tous dans la même inutilité, faute de pouvoir faire sens pour autrui. Certes, la folie que l'on soupçonne chez Jeanne aggrave ce solipsisme, mais les dossiers de Richelieu que parcourt Louis XIII au chapitre XXIV confirment que chacun tend à user d'un mode d'expression propre, abscons pour toute autre personne : « Ce laconisme était à peu près aussi énigmatique pour Louis que les lettres en chiffres qui couvraient la table. »²⁷⁵ Les codes dont use le ministre pourraient bien être le symbole de la foncière opacité des langues, dont le morcellement risque d'être insurmontable.

B) MOBILITÉ DES PARLURES

Cette variété de tournures possibles d'un locuteur à l'autre conduit à pratiquer une forme de traduction au sein d'une même langue. C'est ce que montre le Docteur noir en multipliant les formules synonymes pour désigner une réalité banale, suggérant ainsi qu'il n'est jamais d'évidence dans le choix des mots :

Tous les jours, à l'heure où le brouillard était assez épais pour cacher cette espèce de lanterne sourde que les Anglais prennent pour le soleil, et qui n'est que la caricature du nôtre comme le nôtre est la parodie du soleil d'Égypte, à cette heure, qui est souvent deux heures après midi ; enfin dès que venait *l'entre-chien-et-loup*, entre le jour et les flambeaux, il y avait une ombre qui passait une fois sur le trottoir devant les vitres de la boutique²⁷⁶...

Il apparaît clair, ici, que toute expression suppose un point de vue particulier. Ce relativisme se traduit encore dans l'emploi inattendu de certains mots par des personnes désireuses d'accorder le réel à leurs idées en imposant des parlures singulières, instruments de manipulation bien plus que de référencement.

1. DE SINGULIERS EMPLOIS DES MOTS

La mobilité des significations se manifeste de façon frappante au chapitre XXIV de *Cinq-Mars*, quand Richelieu demande à Joseph : « fais-moi une définition de l'amour selon tes idées », et que celui-ci répond :

Ce doit être quelque fièvre maligne qui égare le cerveau ; mais, en vérité, monseigneur, je vous avoue que je n'y avais jamais réfléchi jusqu'ici, et j'ai toujours été embarrassé pour parler à une femme²⁷⁷...

Si la modalité hypothétique de la réponse et l'aveu d'ignorance qui la complète avertissent de son peu de pertinence, ce dénigrement pour le moins inhabituel d'un terme généralement

²⁷⁵ *Ibid.*, chapitre XXIV, p. 292.

²⁷⁶ *Stello*, chapitre XIV, p. 527.

²⁷⁷ *Cinq-Mars*, chapitre XXIV, p. 285.

valorisé, du moins au sein de l'œuvre, n'est toutefois pas un exemple isolé de conception hétérodoxe de mots pourtant fort courants.

Ainsi, déjà quand le capucin rend compte de « l'affaire de Loudun » au chapitre VII, le ministre s'effraie d'entendre que celle-ci « s'est [...] terminée heureusement » :

- Quoi ! *heureusement* ? J'espère que Grandier est mort ?
- Oui ; c'est ce que je voulais dire.²⁷⁸

L'italique ne signale pas ici un mot étranger ou rare mais un « néologisme [...] de sens, rendant les mots méconnaissables » ; il signale que le romancier « ne peut plus simplement les employer, [mais] les réfléchit », comme Philippe Dufour le constate chez Stendhal, Balzac et Flaubert²⁷⁹. L'immoralité du père Joseph le conduit en effet à employer l'adverbe *heureusement* à rebours de ce qu'on attendrait, pour renvoyer à la mort d'un homme et non pas à son salut, d'où la première surprise du cardinal, qui contribue à souligner ce dévoiement quoiqu'elle ne le désapprouve pas. Une telle désinvolture dans l'évocation de la mort n'est pas rare dans le roman, où elle laisse craindre une profonde perversion du langage. Ainsi, au chapitre XXII, Houmain compare avec beaucoup de légèreté l'activité de contrebandier à celle de lieutenant criminel, en des termes essentiellement prosaïques, trahissant une absence totale de scrupule : « Oui, c'est un trafic comme le nôtre, où l'on vend la corde au lieu du fil ; c'est moins honnête, car on tue plus souvent, mais aussi c'est plus solide : chaque chose a son prix. »²⁸⁰ Un peu plus loin, le personnage tente même un calembour pour valoriser la façon dont il s'enrichit :

- Tu sauras que, comme j'étais rapporteur, cela me rapporta...
- Ah ! de l'esprit, coquin !²⁸¹

Le commentaire de Jacques relève bien l'amoralité de ce jeu de mots. Moins franche, la turpitude de certains euphémismes n'est guère moins frappante. C'est notamment le cas de l'expression qu'emploie Vitry après l'exécution de Concini, au dernier acte de *La Maréchale d'Ancre* : « nous sommes en affaires »²⁸². Un vocabulaire similaire à celui de Houmain ramène le crime à une activité strictement professionnelle, étrangère aux questions morales. Quant à Louis XIII, c'est l'insouciance de l'ancien juge qu'il affecte de reproduire à la fin de *Cinq-Mars*, en ramenant ironiquement la mort de son ancien favori à une vétille qui ne l'intéresse pas : « Ah ! ah ! dit-il froidement, ce matin, à la même heure, M. le Grand, notre cher ami, a passé un mauvais moment. »²⁸³ Cette désinvolture peut même rappeler celle qu'affiche Coislin face aux agressions ennemies, lors du siège de Perpignan : « les Espagnols nous invitent à ce bal, et il faut répondre poliment »²⁸⁴. Quoique le marquis exprime ainsi une noble témérité, ce nouvel exemple d'euphémisme confirme la malléabilité troublante des mots dans ce roman.

²⁷⁸ *Ibid.*, chapitre VII, p. 84.

²⁷⁹ P. Dufour, *La pensée romanesque du langage*, *op.cit.*, p. 13 et 15.

²⁸⁰ *Cinq-Mars*, chapitre XXII, p. 261.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *La Maréchale d'Ancre*, V, 15, p. 713.

²⁸³ *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 331.

²⁸⁴ *Ibid.*, chapitre IX, p. 111.

2. TENTATIVES DE MANIPULATION

Celle-ci menace d'autant plus de se généraliser que les personnages qui en usent, non contents d'exprimer une position personnelle, espèrent en outre la faire partager, en imposant leurs expressions tendancieuses. Basile dénonce explicitement ce genre de manipulation dans *Daphné* :

Il y avait à l'entrée de l'église des jeunes filles vêtues à demi [...]. Chacune d'elles attendait son amant qui devait sortir de l'église, et d'instant en instant il venait un jeune homme la prendre en souriant et l'introduire avec orgueil. Il la précédait, la nommant sa sœur adoptive, selon l'usage hypocrite introduit nouvellement et qui vous a tant indigné, Jean.²⁸⁵

La description des jeunes gens et l'emploi du terme *amant* suffisent à expliquer pourquoi celui de la formule « sœur adoptive » n'est qu'une mascarade.

Encore ne vise-t-elle qu'à faire accepter un état de fait. Bien d'autres discours entendent guider les actions de leurs destinataires. C'est flagrant au chapitre VIII de *La Canne de jonc*, où un colonel tente de motiver ses troupes avant d'attaquer les Russes stationnés près de Reims :

nous allons jouer un tour à Woronzoff. À 11 heures du soir, vous prendrez deux cents de vos lapins, vous surprendrez le corps de garde qu'ils ont établi dans cette grange. Mais, de peur de donner l'alarme, vous enlèverez ça à la baïonnette.

[...] Vous n'aurez guère perdu que soixante hommes [...]. À 11 heures... 11 heures et demie... la position sera à nous. Et nous dormirons jusqu'à trois heures pour nous reposer un peu... de la petite affaire de Craonne, qui n'était pas, comme on dit, piquée des vers.²⁸⁶

Tout tente ici de faire accroire la facilité de l'opération : l'idée d'un jeu, l'absence de termes évoquant explicitement la mort, l'animalisation et la réification des hommes, l'atténuation des données chiffrées. La mention d'une autre opération en des termes similaires malgré son caractère difficile, exprimé par le biais d'une image convenue, suggère néanmoins que ce genre de harangue militaire est foncièrement trompeur, ne visant qu'à l'exécution d'actions affreuses. Au chapitre XIV de *Cinq-Mars*, en revanche, il faut plusieurs hyperboles pour persuader le frère du roi qu'il est assez légitime et puissant pour s'attaquer à un premier ministre en perte de vitesse : « c'est la France entière qui vous supplie avec nous de vous décider à la délivrer de ce tyran ; tout est prêt ; il ne faut qu'un signe de votre tête auguste pour anéantir ce pygmée », déclare Fontrailles²⁸⁷. Mais quand le projet de la conjuration se précise, l'euphémisme est à nouveau de mise :

Fi donc ! fi donc ! monseigneur, des gens d'honneur comme nous ! une conjuration ! ah ! du tout ! une ligue, tout au plus, un petit accord pour donner la direction au vœu unanime de la nation et de la cour : voilà tout !²⁸⁸

La lourdeur de la dénégation rend la manipulation assez grossière, surtout après l'emphase des précédentes exhortations, et alors que le locuteur a explicitement été présenté comme un

²⁸⁵ *Daphné*, première lettre, p. 935.

²⁸⁶ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VIII, p. 808-809.

²⁸⁷ *Cinq-Mars*, chapitre XIV, p. 169.

²⁸⁸ *Ibid.*

« orateur »²⁸⁹. En outre, les amis de Cinq-Mars annoncent ainsi la façon dont le père Joseph essaie de gagner le héros à sa cause, à la fin du roman. Le capucin minimise en effet sans vergogne ce qu'il doit au cardinal, par le biais d'une image dégradante, dévoilant une conception basement utilitaire des rapports humains : « Un homme employé par un ministre ne doit pas être plus reconnaissant qu'un cheval monté par un écuyer ne l'est d'être préféré aux autres. »²⁹⁰ Sa proposition d'éliminer Richelieu témoigne quant à elle d'une absence totale de respect pour la vie d'autrui : « J'envoie un médecin [...] ; si vous vous entendez avec moi, il lui portera un remède universel et éternel. »²⁹¹ La réaction d'Henri marque bien comment ce cynisme malmène l'usage admis des mots : « L'étonnement rendit muet le jeune prisonnier, qui ne pouvait comprendre un tel langage et semblait avoir de la peine à y descendre de la hauteur de ses méditations. »²⁹²

3. DE PURS ARTIFICES IDÉOLOGIQUES

De telles manœuvres peuvent en effet peiner à convaincre. La reine le montre dès que le projet d'une conjuration se précise et qu'on lui présente le baron de Beauvau :

- Comment ! si jeune, monsieur ! vous aimez bien les guerres politiques !
- Au contraire, j'en demande pardon à Votre Majesté, répondit-il, car je servais avec les *princes de la paix*. »

Anne d'Autriche se rappela le nom qu'avaient pris les vainqueurs de la Marfée, et sourit.²⁹³

La reformulation d'une expression jugée fallacieuse suggère qu'elle n'est qu'un écran trompeur, sans lien avec la réalité.

Il en va souvent de même dans *Stello*, où le Docteur noir refuse les changements superficiels décidés après la Révolution par pure idéologie. Décrivant les conditions de détention de la duchesse de Saint-Aignan à la prison Lazare, dans une « cellule [...] petite et brûlante, exposée au midi », le conteur commente ainsi : « Thermidor était, je vous assure, tout aussi chaud que l'eût été juillet à sa place »²⁹⁴. Par là, il dénonce l'absence totale de motivation du nouveau calendrier, qui ne correspond pas plus à un bouleversement politique que naturel, puisque la République continue d'embastiller durement la population. C'est pourquoi il réintroduit une mobilité dans la langue figée que tente d'imposer la Terreur, de façon à marquer son indépendance d'esprit, son refus de se plier aux décrets d'un parti. On le voit notamment au début du chapitre XXI, où il rapporte : « Il me souvient fort bien que, le 5 thermidor an II de la République, ou 1794, ce qui m'est totalement indifférent, j'étais assis [...] »²⁹⁵. La coexistence des deux systèmes de datation en rappelle utilement l'équivalence et

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*, chapitre XXV, p. 301.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*, chapitre XVII, p. 193.

²⁹⁴ *Stello*, chapitre XXV, p. 579.

²⁹⁵ *Ibid.*, chapitre XXI, p. 565.

l'histoire, empêchant toute manipulation des esprits. Moins véhément, le père de Renaud ne signifie pourtant pas autre chose dans la lettre reproduite au chapitre IV de *La Canne de jonc* : « je suis prisonnier des Anglais depuis le 14 thermidor an VI (ou le 2 août 1798, vieux style, qui, dit-on, redevient à la mode aujourd'hui). »²⁹⁶ L'idée d'un changement éphémère accroît même la fragilité de l'artifice verbal voulu par un régime déjà menacé de disparaître.

La même démarche de reformulation traduit tout autant de scepticisme dans *Daphné*, quand Joseph présente d'« anciennes familles demeurées fidèles à la première idolâtrie qu'ils nomment à présent l'hellénisme », ou quand il corrige sans conviction : « les adorateurs des dieux, ou les païens comme on les nomme »²⁹⁷ Ces exemples montrent que le « mode du *Comme on dit* », ainsi que l'écrit Josette Rey-Debove, rejette la parole étrangère comme un usage que le locuteur ne cautionne pas²⁹⁸, n'en partageant pas, ici, les présupposés idéologiques. C'est également le cas du missionnaire de *L'Alméh* quand il déchiffre la lettre de Bonaparte, au chapitre III :

« Liberté ! égalité ! quels sont ces mots-là ?

– Ce sont des mots, répondit l'interprète laconique, allez toujours. »²⁹⁹

Abrupte, la seconde réplique dit l'insignifiance totale de termes dont le prêtre n'est simplement pas familier mais qui, pour le récent exilé, ne semblent même représenter qu'un leurre.

C) APPROXIMATION DE L'EXPRESSION

Certains mots peinent toutefois à référer à une quelconque réalité sans qu'il faille incriminer une tentative de manipulation, mais du seul fait de leur inexactitude ou de leur polysémie.

1. INADÉQUATION DES DÉSIGNATIONS

Bien sûr, certains domaines se laissent difficilement appréhender par les mots, échappant déjà à une conceptualisation claire par l'esprit. C'est le cas de la métaphysique ; l'exposé théologique de Julien lors du banquet de Daphné le montre bien. Outre qu'il suggère souvent un syncrétisme rendant assez vaines toutes distinctions doctrinaires, c'est aussi parce qu'il manque de clarté que Libanius le ravale durement au rang d'un discours « poétique »³⁰⁰. D'une part, en effet, articles définis comme indéfinis introduisent sans systématisme le

²⁹⁶ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre IV, p. 772-773.

²⁹⁷ *Daphné*, première lettre, p. 919 et 925.

²⁹⁸ Josette Rey-Debove, *Le Métalangage*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 270.

²⁹⁹ *L'Alméh*, chapitre III, p. 480-481.

³⁰⁰ *Daphné*, première lettre, p. 962.

substantif *Dieu*³⁰¹. D'autre part, la terminologie de l'empereur manque de rigueur, des termes très proches renvoyant à des concepts pourtant distincts³⁰² alors que toute une variété de désignations (notamment néo-platoniciennes, stoïciennes et chrétiennes) s'applique par ailleurs aux mêmes principes divins³⁰³. On est ainsi tenté de dire du discours de Julien, comme de l'air joué par le pauvre joueur de flûte des *Destinées*,

Que son souffle était faux par le faux instrument,³⁰⁴

tant le langage semble, de même qu'une flûte médiocre ou qu'un corps handicapant, une entrave aux inspirations de l'âme³⁰⁵.

Même quand il s'agit de renvoyer à des réalités concrètes, plus facilement envisageables, les mots peuvent toutefois laisser sentir leurs limites. Ainsi le narrateur multiplie-t-il lui aussi des désignations pourtant non exactement équivalentes pour désigner des inconnus d'abord décrits comme de « jeunes gens vêtus de robes noires ceintes d'une corde » : « [c]es hommes », « [c]es chrétiens », « ces compagnons », « ces jeunes furieux », « les jeunes nazaréens en robe noire »³⁰⁶. Certes, ce flottement peut s'expliquer par l'ignorance de l'étranger qu'est Joseph. Mais l'éclaircissement qui lui est ensuite fourni dénonce, par une définition ironique, l'absence de correspondance entre la dénomination habituellement appliquée à ces individus et la réalité qu'elle recouvre :

Notre frère Siméon de Gad, à qui je demandai le nom de ces étranges personnages, me dit, avec un léger sourire qu'il ne put s'empêcher de laisser percer sous l'habituelle gravité de son langage, que ces hommes qui couraient en foule et vivent par troupes nombreuses s'appelaient depuis quelques années : solitaires ou moines. Pour moi cela ne me paraît pas surprenant, quand je vois s'établir aussi peu à peu, dans tout l'Empire, la coutume de nommer *paysans*, en langue de Rome, tous les adorateurs des Dieux, de quelque rang qu'ils soient, à cause de la résistance obstinée des villageois, des *pagani*.³⁰⁷

L'exemple qu'ajoute Joseph complète le scepticisme de Siméon, en suggérant qu'un usage langagier s'établit rarement sans déformation. On le pressent déjà dans *Cinq-Mars*, quand le narrateur évoque « deux lignes pareilles de pénitents gris » puis précise :

du moins donnerons-nous ce nom, connu dans quelques provinces du midi de la France, à des hommes revêtus d'une longue robe de cette couleur, qui leur couvre entièrement la tête en forme de capuchon, et dont le masque de la même étoffe se termine en pointe sous le menton comme une longue barbe, et n'a que trois trous pour les yeux et le nez. On voit encore de nos jours quelques enterrements suivis et honorés par des costumes semblables, surtout dans les Pyrénées.³⁰⁸

Introduite comme une nuance, cette longue explication souligne en effet essentiellement les

³⁰¹ « le Dieu souverain », « Dieu », « d'un seul Dieu, du Dieu créateur » (*ibid.*, p. 961).

³⁰² « [le Soleil-Roi] provient d'un seul Dieu, du Dieu créateur, qui est le monde intelligent, et il est le milieu des êtres intellectuels intermédiaires » (*ibid.*)

³⁰³ « Ces anges solaires qui vivent à présent avec le bienheureux Platon ne cessent de monter et descendre du Soleil à nous, et, suivant sa lumière, pénètrent l'âme à travers les corps ranimés par elle. Qu'on les nomme Cérès-Déô ou Minerve Pronoée, ils viennent du Soleil-Roi, emblème visible du Démiurgos, du Logos, du Verbe incréé et très pur. » (*ibid.*)

³⁰⁴ « La Flûte », v. 128, *Les Destinées*, p. 148.

³⁰⁵ Pour cette lecture à trois niveaux de « La Flûte », voir J. Thomas, « Thème et symbolisme de "La Flûte" de Vigny », *op.cit.*, p. 238.

³⁰⁶ *Daphné*, première lettre, p. 919, 920.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 920.

³⁰⁸ *Cinq-Mars*, chapitre II, p. 36.

limites de toute désignation, réduisant aux proportions d'une simple expression de convention une réalité relativement complexe, qu'il semble plus facile d'appréhender en rappelant l'image d'un phénomène similaire que par le seul biais des mots. Qu'une précision linguistique soit souvent l'occasion d'un aveu d'inexactitude, c'est encore ce qu'illustre cette note présente au chapitre II de *L'Alméh* :

Pylône, nom grec qui a été depuis longtemps adopté pour représenter à la pensée ces sortes d'arcs de triomphe dont le sommet est une terrasse et les deux piliers de larges obélisques.³⁰⁹

Outre que la formule « représenter à la pensée » renvoie plus à une opération d'imagination que de référenciation, la locution déterminative « ces sortes d' » dénonce l'approximation de la description qui suit.

Ce constat d'inadéquation conduit parfois à désigner d'une nouvelle façon des objets mal nommés. C'est le cas dans *La Canne de jonc*, après le naufrage de l'embarcation de Renaud, coulée par une « belle frégate [qui] se nommait la *Naiade* » : « pour ne pas perdre l'habitude française des jeux de mots, vous pensez bien que nous ne manquâmes jamais de l'appeler depuis la *Noyade*. »³¹⁰ Au-delà de sa dimension plaisante, le calembour invite à rester maître des mots, dont un seul son peut recomposer le réel de façon décisive. De même, au chapitre XIV de *Cinq-Mars*, les cardinalistes dénoncent un appellatif qu'ils jugent trompeur quand ils évoquent « les amis du petit le Grand »³¹¹ : quoique pris au sens propre, l'adjectif *petit* questionne la pertinence de la désignation honorifique « le Grand » en créant une apparence d'antithèse saugrenue. Le narrateur procède de façon similaire quand il commente, au chapitre XIX : « L'aspect de cette partie de plaisir était sinistre »³¹². L'adjectif attribut dénonce l'impropriété de la locution figée « partie de plaisir » en en contredisant le dernier terme. Nombreux sont les automatismes langagiers qui mériteraient ainsi d'être contrecarrés pour refléter plus fidèlement la réalité ; le narrateur de *Servitude et grandeur militaires* en offre encore un exemple par le biais d'une simple épanorthose : « La nuit tombait, ou plutôt s'épanouissait »³¹³.

Mais redonner sens aux mots peut aussi se faire en en rappelant l'origine. Le Docteur noir en offre un exemple ironique en décrivant le jeune homme qui vint le chercher de la part de Robespierre, au chapitre XXII de *Stello* :

Il était fort joli de figure, portait sur l'oreille un petit bonnet rouge tout neuf, et le reste de son habillement déguenillé à faire soulever le cœur ; les pieds nus, les bras nus, et tout à fait digne de nom de sans-culotte.³¹⁴

Si l'origine concrète de l'appellatif révolutionnaire est ici rappelée, c'est toutefois dans un but dépréciatif, qui en méprise ouvertement la signification politique. L'auteur de *Servitude et grandeur militaires* procède en revanche à de véritables réactivations du sens étymologique de certains termes quand il juxtapose deux termes de la même famille (« L'homme soldé, le soldat ») ou quand il explique : « Les mots de notre langage familier ont quelquefois une

³⁰⁹ *L'Alméh*, chapitre II, p. 455.

³¹⁰ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VI, p. 790.

³¹¹ *Cinq-Mars*, chapitre XIV, p. 163.

³¹² *Ibid.*, p. 220.

³¹³ *Servitude et grandeur militaires*, II, chapitre II, p. 726.

³¹⁴ *Stello*, chapitre XII, p. 568.

parfaite justesse de sens. C'est bien *servir*, en effet, qu'obéir et commander dans une armée. »³¹⁵ Le commentaire ne cache pas le caractère exceptionnel de cette exactitude du langage, dont seule permet d'ailleurs de s'aviser une approche avertie des mots.

2. POLYSÉMIE

Mais entendre certaines expressions au pied de la lettre conduit parfois à en détourner le sens. On en trouve un exemple plaisant à la fin de *Cinq-Mars*, où la femme d'un boucher refuse que celui-ci devienne le bourreau des deux héros :

J'ai vu ces beaux jeunes gens à la fenêtre, ils ont l'air doux comme des agneaux.

– Eh bien, est-ce qu'on ne tue pas tes agneaux et tes veaux ? » reprenait la femme Le Bon³¹⁶,

faisant mine d'ignorer que son interlocutrice parlait de façon imagée. Ce n'est pas faute de signifier assez pour renvoyer avec justesse au réel que les mots s'avèrent ici trompeurs, mais parce qu'ils autorisent de multiples interprétations. Il semble que la reine en joue pour décider son beau-frère à l'action, au chapitre XVII :

rangez-vous avec moi comme vous fîtes avec M. de Montmorency, mais sautez le fossé. »

Gaston sentit l'épigramme ; il se rappela son trait trop connu, lorsque l'infortuné révolté de Castelnaudary franchit presque seul un large fossé et trouva de l'autre côté dix-sept blessures, la prison et la mort, à la vue de Monsieur, immobile comme son armée. Dans la rapidité de la prononciation de la reine, il n'eut pas le temps d'examiner si elle avait employé cette expression proverbialement ou avec intention ; mais, dans tous les cas, il prit le parti de ne pas la relever³¹⁷...

Ici encore, la possibilité de conserver un sens propre à une expression lexicalisée s'avère déstabilisante. D'autres ambiguïtés peuvent toutefois être exploitées. Ainsi, au chapitre X, le roi et son ministre jouent sur le possible écart entre le statut illocutoire et la visée perlocutoire d'un énoncé (selon la terminologie de John Austin³¹⁸) quand l'un emploie, « en consultant, les paroles du commandement » et que l'autre « dict[e] ses lois avec le ton de la plus profonde obéissance »³¹⁹.

Cette épaisseur du discours peut toutefois être redoutée. C'est ce que confie madame de Rouvres à madame de Moret au début du troisième acte de *La Maréchale d'Ancre* :

de quelques mots qu'on se serve pour dire : « Madame la maréchale d'Ancre, vos affaires sont perdues, le parti des mécontents triomphe, vous avez contre vous le roi et le peuple, votre mari va être arrêté demain ou après », cela veut toujours dire : « Madame la maréchale, vous êtes sans esprit, sans prévoyance ; votre mari est un sot important, et tout ce que je vous dis, vous devriez le savoir mieux que moi. » Tout cela est fort désagréable à dire en face.³²⁰

³¹⁵ *Servitude et grandeur militaires*, I, chapitres II et III, p. 691 et 692.

³¹⁶ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 318.

³¹⁷ *Ibid.*, XVII, p. 196.

³¹⁸ John Austin, *Quand dire c'est faire*, trad. et éd. Gilles Lane, Paris, Seuil, « Points », 1970, 8^e conférence, p. 109-118.

³¹⁹ *Ibid.*, chapitre X, p. 116 et 117.

³²⁰ *La Maréchale d'Ancre*, III, 1, p. 668.

Ce nouveau cas de traduction souligne de façon frappante une polysémie inhérente à l'acte de communication, indépendamment de la volonté du locuteur. Mais la plus anodine des remarques le montre également ; on le voit au chapitre XIX de *Cinq-Mars*, où Marie s'inquiète des faits et gestes d'Henri pendant la partie de chasse organisée à Chambord : « Une voix dit en passant près d'elle : "Il s'est perdu tout à l'heure." Et ces paroles bien simples la firent frissonner, car son esprit affligé leur donnait un sens terrible. »³²¹ La richesse même du langage semble ainsi contribuer à l'imprécision qui le menace souvent.

D) RISQUE DE PAROLES VAINES ?

Ces difficultés, pièges et failles du langage interrogent la réalité de son pouvoir.

1. DES DISCOURS CREUX

Vigny va jusqu'à écrire, en mars 1841 : « On ne peut trop s'étonner de la quantité qui, en France, parlent longtemps de suite en prononçant une longue suite de paroles qui ne sont ni bien ni mal dites et ne signifient rien. »³²² Dans son œuvre de fiction, des personnages peuvent ne parler que pour opérer une diversion, de façon complètement creuse. C'est le cas de Gaston d'Orléans qui, au chapitre XVII de *Cinq-Mars*, abreuve monsieur de Beauvau d'un « flux de paroles oiseuses »³²³ afin d'écartier le sujet compromettant de la conjuration. De la même façon, les courtisans de *La Maréchale d'Ancre* discutent des « plus plaisantes choses du monde »³²⁴, à la scène 5 de l'acte III, pour éviter d'évoquer le terrible revers de fortune près de frapper l'héroïne. Sans pourtant chercher à opérer une semblable diversion, même les paroles de Borgia, à la scène 3, représentent une perte de temps considérable puisqu'elles détournent Léonora d'une action urgente.

La vacuité irréfléchie de certains discours se trahit également par une impression d'automatisme. Le père Joseph en fournit un exemple au chapitre XXV de *Cinq-Mars* quand, voyant de Thou « endormi en priant », il s'exclame : « Jésus ! comme il dort ! », « mêlant par oubli à ses affreux propos le nom céleste qu'il prononçait habituellement chaque jour », commente le narrateur³²⁵. Le Docteur noir suggère quant à lui un conditionnement phonique du discours quand il enchaîne des substantifs faisant entendre la même finale, au chapitre XIV de *Stello*, notamment dans cette phrase :

Il m'arriva quelquefois de rester dans un coin de sa boutique à lire le journal, entièrement

³²¹ *Cinq-Mars*, chapitre XIX, p. 225.

³²² *Mélanges, Œuvres complètes*, t. II, p. 1214 (fragment 19 e, datant probablement du 25 mars 1841).

³²³ *Cinq-Mars*, chapitre XVII, p. 201.

³²⁴ *La Maréchale d'Ancre*, III, 5, p. 677.

³²⁵ *Cinq-Mars*, chapitre XXV, p. 304 et 305.

oublié d'elle et des acheteurs, causeurs, disputeurs, mangeurs et buveurs qui s'y trouvaient ; c'était alors que j'exerçais mon métier chéri d'observateur.³²⁶

Voilà un texte qui, comme l'écrit Catherine Kerbrat-Orecchioni, « s'auto-génère, et laisse l'initiative aux mots – aux collocations stéréotypées, aux associations phonétiques, aux enchaînements paronymiques »³²⁷, attirant inmanquablement l'attention sur son signifiant au détriment de son signifié. Cette minoration se manifeste encore plus clairement au chapitre XXII de *Cinq-Mars*, quand Houmain confie : « C'est, vois-tu, la seconde affaire que j'ai avec ce petit Lombard dimon, démon, des monts, comme tu voudras. »³²⁸ La proximité phonique ou graphique de paronymes pourtant non synonymes conduit ici à une désinvolture qui laisse craindre que le sens des mots ne disparaisse comme celui des valeurs. On comprend donc que dans *Daphné*, Libanius conseille au contraire à Jean : « ne permets jamais, mon enfant, à tes lèvres d'or si justement vantées, de s'ouvrir avant que ton âme leur ait donné ses ordres et qu'elle y ait quelque peu réfléchi. »³²⁹ Mais cette recommandation pourrait bien n'être qu'un vœu pieux, tant les mots semblent rarement les auxiliaires d'une pensée claire.

2. LE POUVOIR INCERTAIN DES MOTS

A fortiori, le rêve d'une parole performative, pouvant faire advenir ce qu'elle énonce, est encore plus illusoire. Il est pourtant souvent mis en scène dans la poésie de Vigny. De façon laconique, « Madame de Soubise » célèbre ainsi la portée d'un simple acquiescement qui, en scellant une union, permet de sauver une âme : « Un mot les marie. »³³⁰ Au-delà de cet exemple qui reste assez classique, l'autorité de certains personnages confère une force singulière à leurs discours. C'est le cas du Trappiste :

Il parle, on obéit ; on tremble s'il commande,
Et nul sur son destin ne tente une demande.³³¹

Tout souligne ici le pouvoir du moine-soldat : la parataxe du premier vers crée un effet d'immédiateté ; le chiasme des pronoms personnels redouble l'idée de soumission en suggérant qu'elle vaut en toutes circonstances ; la reproduction du même rythme (2-4) dans les quatre hémistiches renforce enfin cette impression d'obéissance inconditionnelle. Rien n'égale toutefois le pouvoir quasi surnaturel de Moïse :

Ma bouche par leur nom a compté les étoiles,
Et, dès qu'au firmament mon geste l'appela,
Chacune s'est hâtée en disant : « Me voilà ».
[...]

³²⁶ *Stello*, chapitre XIV, p. 527.

³²⁷ C. Kerbrat-Orecchioni, « Le Texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *op.cit.*, p. 30. Voir Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* [1886-1892] pour l'idée de céder « l'initiative aux mots », *Œuvres complètes*, t. II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 211.

³²⁸ *Cinq-Mars*, chapitre XII, p. 263.

³²⁹ *Daphné*, première lettre, p. 949.

³³⁰ « Madame de Soubise », v. 132, *Poèmes antiques et modernes*, p. 78.

³³¹ « Le Trappiste », v. 73-74, *op.cit.*, p. 89.

Et la voix de la mer se tait devant ma voix.³³²

Non content de nommer les éléments, le prophète semble leur donner vie en suscitant leur réponse, de même qu'il peut, à l'inverse, les réduire au silence.

Mais ces exemples restent exceptionnels et contredits par bien d'autres. Ainsi, dans *L'Alméh*, les « paroles du baptême » ne suffisent pas à faire un « chrétien malgré lui-même »³³³. L'idée que la Frégate la Sérieuse ait pu se mouvoir au son de la seule voix du capitaine³³⁴ paraît également un leurre. Les soldats du « Trappiste » doivent quant à eux cesser de croire

Qu'un serment prononcé devait lier les hommes,
quand « à [leur] voix il n[e] paraît personne »³³⁵, après la volte-face du roi. On pourrait ainsi juger imprudent l'enthousiasme qui clôt *Servitude et grandeur militaires* :

Voilà que la parole humaine cesse d'être l'expression des idées seulement, elle devient la parole par expérience, la parole sacrée entre toutes les paroles, comme si elle était née avec le premier mot qu'ait dit la langue de l'homme³³⁶.

Si l'écrivain présente cette plénitude du discours comme effective, c'est sans doute parce qu'il espère ainsi la faire advenir ; mais outre que le langage ne traduit déjà pas les idées de façon si évidente, l'idée qu'il puisse constituer un engagement relève assez clairement d'un imaginaire de la parole originelle.

De surcroît, le pouvoir des mots n'apparaît pas toujours désirable chez Vigny. Moïse souhaite en être délivré, comme de tout ce qui l'écarte du commun des mortels. Certains en usent avec cruauté, tel l'officier chargé d'énumérer les noms des prisonniers promis à la mort, au chapitre XXVIII de *Stello* :

La voix rude et impitoyable du commissaire continuait son appel. Cet homme prolongeait le supplice par son affectation à prononcer lentement et à suspendre longtemps les noms de baptême, syllabe par syllabe : puis il laissait tout à coup tomber le nom de famille comme une hache sur le cou.³³⁷

La matérialité des mots devient ici l'occasion d'une véritable torture. De façon inquiétante, même leur vacuité ne les empêche pas forcément de nuire. On le constate quand Déageant vient lire l'acte d'accusation de Léonora, à l'acte IV de *La Maréchale d'Ancre* :

vous êtes accusée du crime de lèse-majesté au premier chef et de trahison, comme ayant eu des intelligences secrètes en Savoie, en Espagne, où vous vous serviez de l'ambassadeur du grand-duc près du duc de Lerne ; avec Spinola en Flandre et l'archevêque de Mayence en Allemagne, comme il appert par les chiffres secrets de vos correspondances ; d'avoir usurpé l'autorité du jeune roi Louis treizième, notre maître ; empêché le cours de la justice ; commis d'énormes déprédations et gouverné l'esprit de la reine... Comment ? Par... »

LA MARÉCHALE, *avec impatience* : Par l'ascendant d'un esprit fort sur le plus faible.

DÉAGEANT : «... Par des conjurations magiques [...] »³³⁸.

³³² « Moïse », v. 74-76, *op.cit.*, p. 9.

³³³ *L'Alméh*, chapitre III, p. 476.

³³⁴ « La Frégate la Sérieuse », strophe XIII, *Poèmes antiques et modernes*, p. 98 : « [...] "Va", lui disais-je. – Elle allait, / [...] Et l'on m'a dit qu'une fois / [...] Elle parut indocile / Aux ordres d'une autre voix. »

³³⁵ « Le Trappiste », *op.cit.*, v. 150 et 157.

³³⁶ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre X, p. 824.

³³⁷ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 602.

³³⁸ *La Maréchale d'Ancre*, IV, 7, p. 691.

Le gentilhomme se donne certes une contenance en déroulant une longue phrase ampoulée, mais l'hésitation qui brise son élan – et que l'héroïne comble par une formule convenue, dénonçant un flot invraisemblable de stéréotypes – révèle que ce discours fait peu de sens, tant il accumule des énormités difficilement concevables, ainsi que le souligne encore l'accusation délirante que formule le courtisan quand il reprend la parole. Cette mystification grossière, dont personne n'est dupe, suffit pourtant à conduire l'héroïne au bûcher à la fin de la pièce.

E) DIFFÉRENTES RÉPLIQUES

Le langage est donc un outil retors, requérant de l'écrivain la plus grande maîtrise.

1. PERMANENCE D'UNE CONSCIENCE CRITIQUE

Vigny manifeste ainsi, vis-à-vis des mots, une vigilance de tous les instants, jusqu'à lui conférer, de façon remarquablement cohérente, une place centrale au sein de certaines œuvres. Dans *Cinq-Mars*, en effet, la crainte que ne l'emporte une langue nouvelle, qu'elle soit étrangère ou simplement immorale, s'accorde parfaitement au conservatisme de l'auteur, qu'elle rend même plus convaincant.

Certains commentateurs de *Stello* distinguent en revanche son « maniérisme volubile » de la « thèse défendue »³³⁹. Jacques-Philippe Saint-Gérard entreprend ainsi de montrer

comment *Stello* assume [...] la pluralité de ses codes dans une fantaisie verbale qui risque d'occulter l'idée, et comment *Chatterton*, au contraire, réduit cette multiplicité en un discours dont l'homogénéité assure l'efficacité dramatique.³⁴⁰

Mais outre que le projet du roman n'est pas celui du drame³⁴¹, les jeux formels qui émaillent le premier en servent au contraire le propos. Jacques-Philippe Saint-Gérard le suggère lui-même :

L'utilisation de [...] discours adventices, le recours à des expressions relevant d'une autre langue maternelle, confèrent à l'anecdote une épaisseur langagière, et donc littéraire, qui dissimule ce que l'argument historique a de schématique, et donnent à entendre, dans le silence solipsiste de la lecture, que le problème central est celui de la communication des êtres ou de l'échange et de l'intercompréhension des codes significatifs.³⁴²

L'ostentation du poids des mots et des formes littéraires contribue en effet à présenter *Stello*

³³⁹ Annie Prassoloff, édition de *Stello. Daphné*, op.cit., p. 9.

³⁴⁰ J.-Ph. Saint-Gérard, « Ginger-beer, soda-water ? ou les mots anglais d'Alfred de Vigny », in *Vigny, les Pyrénées & l'Angleterre*, Amis d'Alfred de Vigny, Société des Sciences Lettres et Arts de Pau, 1978, p. 52.

³⁴¹ Voir notre chapitre 8, p. 647 sqq.

³⁴² J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, op.cit., p. 111.

comme une œuvre de poète à destination des lettrés, célébrant le refuge que peut constituer l'écriture dans une société hostile aux artistes, sans oublier de rappeler la « condition verbale de la littérature ». La mise à mal des « superstitions littéraires »³⁴³ s'accorde en outre, plus largement, au refus vignyen de toutes les mystifications.

Ce lien entre réflexion métatextuelle et religieuse se précise dans *Daphné*, que Henry F. Majewsky propose de ramener à une interrogation sur la manière d'écrire les idées, de les incarner dans des formes artistiques et verbales qui ne trahissent pas leur pureté originelle et permettent de les conserver aussi bien que de les diffuser³⁴⁴, comme les religions – selon Libanius – transmettent la morale. Pour Jacques-Philippe Saint-Gérand, il en ressort que « les mots, les cultes, les discours sont autant d'obstacles à l'intercompréhension des hommes, à l'assomption libératrice de l'Esprit Pur »³⁴⁵. C'est ce que pourrait confirmer l'inachèvement de l'œuvre, en même temps que ce témoignage de Jean Chrysostome sur Julien : « Ses pensées étaient si rapides que sa parole ne les pouvait quelquefois atteindre. »³⁴⁶

2. LA POÉSIE

La conscience critique des limites du langage peut toutefois suggérer quelques moyens de les dépasser. C'est le cas de la note dans laquelle l'auteur de *Cinq-Mars* commente le chant de Houmain, au chapitre XXII :

Aucune expression française ne peut représenter la précision énergique de cette romance espagnole. Il faut l'entendre chanter par la voix nasillarde et éclatante, dure et molle, vive et nonchalante tour à tour de quelque Andalou qui caresse de l'extrémité des doigts les cordes d'une petite guitare. Le mouvement est celui d'une danse, et les pensées celles d'un chaut de guerre.³⁴⁷

Si l'écrivain souligne à nouveau les difficultés de la traduction d'une langue dans une autre et d'une réalité vivante en mots, il valorise aussi le rôle expressif de la musique, qui semble métamorphoser le langage.

Tel est aussi le rôle de la poésie, dont la recherche verbale permet d'incarner des idées dans une forme puissante, émouvante, durable. Du moins Vigny en formule-t-il volontiers l'espoir dans *Les Destinées*. Mais tous ses poèmes ne manifestent pas le même optimisme. Ainsi une longue parenthèse vient interrompre le premier chant d'« Éloa » pour déplorer la difficulté d'évoquer des notions excédant l'entendement humain :

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,

³⁴³ P. Valéry, *Tel Quel*, *op.cit.*, p. 569 : « SUPERSTITIONS LITTÉRAIRES. J'appelle ainsi toutes croyances qui ont de commun l'oubli de la condition verbale de la littérature. / Ainsi existence et *psychologie des personnages*, ces vivants *sans entrailles*. »

³⁴⁴ H. F. Majewsky, « The Second Consultation of the "Docteur Noir" [...] », *op. cit.*, p. 474.

³⁴⁵ J.-Ph. Saint-Gérand, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 248.

³⁴⁶ *Daphné*, première lettre, p. 946.

³⁴⁷ *Cinq-Mars*, chapitre XXII, p. 264.

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...)³⁴⁸

Cependant, la périphrase poétique du deuxième vers, qui parvient assez bien à évoquer ce qui peut pourtant sembler indicible, montre comment on peut espérer surmonter la faiblesse conceptuelle du langage en faisant accéder à l'idée par le biais du beau.

On retrouve de semblables nuances dans « La Poésie des nombres », morceau composé en l'honneur d'un enfant qui devina les « mathématiques transcendantes [...] sans savoir encore poser les chiffres et les nommer correctement », selon la présentation de la *Revue des Deux Mondes* du 30 avril 1841³⁴⁹. Le texte oppose le monde des idées, où

Les nombres, jeune Enfant, dans le ciel t'apparaissent
Comme un mobile chœur d'Esprits harmonieux,

à la pauvreté réductrice du langage :

Quand ta main les écrit, quand pour nous tu les nommes,
C'est pour te conformer au langage des hommes ;
Mais on te voit souffrir de peindre lentement
Ces Esprits lumineux en simulacres sombres,
Et, par de lourds anneaux, d'enchaîner ces beaux *Nombres*³⁵⁰.

L'image développée dans ce dernier vers rappelle même la menace d'une fatalité sclérosante de l'écrit. La poésie se situe néanmoins au-delà de ce langage avilissant ; c'est le domaine des « symboles de flamme » et de la liberté : « le Poète voit sans règle »³⁵¹. Mais il s'agit précisément d'une vision intérieure (« dans ton âme »³⁵²), que n'ont pas dégradée les mots en prétendant la communiquer. Demeure donc le problème que le « poète est toujours malheureux parce que rien ne remplace pour lui ce qu'il voit en rêvant », comme Vigny l'écrit dans un carnet dès 1828³⁵³. D'où le rêve d'une réunion de tous les sens dans « La Beauté Idéale », après le dépit des premiers vers :

Où est donc la beauté que rêve le poète !
Aucun d'entre les arts n'est son digne interprète³⁵⁴...

3. LE SILENCE

Cependant, Vigny formule aussi l'idée d'un renoncement aux mots, non seulement du fait de leurs faiblesses, mais aussi de leur inutilité. C'est ce qu'explique le Docteur noir dans *Stello*, quand il décrit comment André Chénier « pencha la tête de côté avec pitié et attendrissement », en entendant Mme de Saint-Aignan craindre qu'il puisse encore se compromettre :

³⁴⁸ « Éloa », v. 97-102, *Poèmes antiques et modernes*, p. 13.

³⁴⁹ Voir la notice d'A. Jarry, *Œuvres complètes*, t. I, p. 1174.

³⁵⁰ « La Poésie des nombres », v. 1-2 et 8-12, *Fantaisies*, p. 221.

³⁵¹ *Ibid.*, v. 15 et 17.

³⁵² *Ibid.*, v. 14.

³⁵³ *Journal*, p. 887.

³⁵⁴ « La Beauté Idéale », v. 1-2, *Fantaisies*, p. 203.

Je compris ce geste et il vit que je le comprenais. Entre gens qui sentent, rien de superflu comme les paroles. – Je suis certain qu’il eût signé la traduction que je fis intérieurement de ce signe³⁵⁵ ...

De même, se remémorant la mort de Chatterton, le conteur déclare : « Je ne sais, monsieur, si vous avez le secret de faire des phrases dans ces cas-là ; pour moi, qui passe ma vie à contempler ces scènes de deuil, j’y suis muet. »³⁵⁶ Le docteur pourrait ainsi exprimer son indifférence vis-à-vis d’une expérience coutumière, mais il suggère parallèlement que prononcer un discours dans ces circonstances, ne serait guère qu’un exercice de rhétorique. Pour ce personnage bavard, le silence pourrait donc signaler une émotion véritable, rendant indésirables des mots manquant souvent de justesse et de sincérité.

L’auteur de *Chatterton* exprime là un goût personnel très marqué, qu’il avoue explicitement dans une lettre à Camilla Maunoir en 1848 : « Mon silence vient du profond sentiment que j’ai toujours eu de l’insuffisance des correspondances et de leur impuissance à peindre l’état véritable de l’âme. »³⁵⁷ Cette tendance frappe aussi la production littéraire de Vigny, très rare après la parution de *Servitude et grandeur militaires* en 1835. L’écrivain ne cesse alors pas de forger des projets, mais n’envisage généralement pas de les concrétiser, comme le montre clairement l’amorce de cette note du 3 septembre 1836 : « Plan d’article que je ne ferai pas, mais qu’il serait juste d’écrire. »³⁵⁸ Il n’y a pas forcément lieu de voir là un signe d’impuissance ou une forme de suicide supérieur à la manière de Julien, comme Fernande Bartfeld en fait l’hypothèse³⁵⁹. Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand convainquent davantage en considérant la faible productivité de Vigny comme le « reflet autant d’une exigence esthétique que d’une réticence critique du discours »³⁶⁰. Une notation de mai 1852 va dans ce sens : « On doit viser à ne produire que des monuments et autour d’eux, à leurs pieds, laisser le moins de ronces et même de fleurs qu’on peut. »³⁶¹ Vigny revendique en outre le fait de ne pas publier comme une marque de liberté, quand il écrit à la vicomtesse du Plessis le 11 mars : « je n’aime pas les écrivains qui se mettent en coupe réglée comme un bois de chêne. »³⁶² Surtout, Vigny apprécie la spéculation intellectuelle au point d’affirmer, en 1832 :

Eh quoi ! ma pensée n’est-elle pas assez belle pour se passer du secours des mots et de l’harmonie des sons ?
Le silence est la poésie même pour moi.³⁶³

Ces lignes évoquent l’idéal d’une « poésie pure », d’une « poésie sans les mots », caressé par Poe, Baudelaire, Mallarmé ou Valéry³⁶⁴. C’est donc avec raison que Lise Sabourin célèbre l’

attitude éminemment moderne d’une conscience qui s’explore, convaincue de sa fragmentation, du caractère factice d’une fixité tranchée par la publication et aussitôt livrée

³⁵⁵ *Stello*, chapitre XXVIII, p. 595.

³⁵⁶ *Ibid.*, chapitre XVIII, p. 551.

³⁵⁷ *Correspondance-Séché*, t. I, p. 211 (lettre à Camilla Maunoir du 16 avril 1848).

³⁵⁸ *Journal*, p. 1047 (3 septembre 1836).

³⁵⁹ F. Bartfeld, « Le Suicide supérieur : une rencontre entre Vigny et Camus », *Bulletin de l’Association des Amis d’Alfred de Vigny* n° 20, 1991, p. 75.

³⁶⁰ J.-P. Bertrand et P. Durand, *La Modernité romantique*, *op.cit.*, p. 59.

³⁶¹ *Journal*, p. 1293 (mai 1852).

³⁶² *Correspondance-Séché*, t. II, p. 69 (11 mars 1852).

³⁶³ *Journal*, p. 941 (1832).

³⁶⁴ Voir D. Combe, *Poésie et récit*, *op.cit.*, p. 29.

aux partialités d'une critique jugée redoutable³⁶⁵.

Elle souligne aussi à juste titre l'importance de la forme fragmentaire que revêtent nombre d'écrits laissés par Vigny : l'auteur s'épargne ainsi la nécessité d'exposer un système clair ou de développer une fiction cohérente ; il peut détacher sa pensée de toute ambition de prédication. Vigny confirme ainsi l'observation d'Alain Vaillant, selon laquelle, à l'heure de la communication de masse, « dans la pratique même du métier littéraire, l'écrivain apprend à se garder des espaces de libre écriture, où il est possible de tout imaginer, hors de portée du public », notamment en multipliant les écrits intimes et de travail³⁶⁶. « C'est la pensée pour la pensée, qui cesse d'être réalisatrice », commente Bertrand de La Salle qui conclut : « s'il y a un auteur qui fasse comprendre Vigny, c'est bien Paul Valéry » et son monsieur Teste³⁶⁷. La raréfaction de la production littéraire de Vigny pourrait ainsi témoigner d'une victoire – naturellement tacite, non affirmée comme telle – de son penchant au doute sur ses velléités de prédication.

*

On ne s'en étonne guère quand on considère à quel point l'écrivain cultive le doute au sein même de son œuvre, jusqu'à mettre en cause le prisme de l'écriture littéraire et de l'expression verbale au même titre que ceux des apparences et des points de vue trompeurs. Vigny dénonce plus particulièrement certains travers précis, comme l'abus de représentations convenues, à la fois stérile et dangereux, ou la multiplication de parlures individuelles, par lesquelles chacun tâche de manipuler le réel à son gré. D'une part, il souligne le caractère figé ou douteux de certaines images et expressions ; d'autre part, il renouvelle certaines figures stéréotypées et tente de redonner un sens plein aux mots galvaudés. Mais ce faisant, il révèle aussi des caractéristiques essentielles de la littérature et du langage : il suggère l'influence des œuvres antérieures sur toute création, l'épaisseur langagière de la représentation littéraire et l'importance majeure de la forme que l'écrivain lui donne, sans plus d'évidence que n'en revêt le choix des mots. Dans ce contexte, la fiction même ne peut que s'affirmer comme telle. De tels aveux sont en outre parfaitement cohérents avec les sujets de réflexion développés par les œuvres où ils prennent place : le roman de la création littéraire qu'est *Stello*, bien sûr, mais aussi les mises en scène de la cour et de la société mondaine qu'offrent *La Maréchale d'Ancre* et *Quitte pour la peur*, de même que l'interrogation inquiète de la pérennité et de l'expression des valeurs dans *Cinq-Mars* et *Daphné*. Plus largement, ils s'accordent aux idées développées de façon récurrente par Vigny, au-delà des genres les plus propices à ces jeux réflexifs : le refus des manipulations politiques comme des fictions religieuses et la crainte parallèle d'une perte de repères fondamentaux. Même si l'auteur témoigne ainsi d'une grande maîtrise de son art, il ne célèbre toutefois pas la littérature comme une source de révélations ou de remèdes aux failles du langage. La métatextualité de

³⁶⁵ L. Sabourin, *Alfred de Vigny et l'Académie française*, op.cit., p. 907.

³⁶⁶ A. Vaillant, *L'Histoire littéraire*, op.cit., p. 314-315.

³⁶⁷ B. de La Salle, *Alfred de Vigny*, op.cit., p. 253. Voir Paul Valéry, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1946.

ses ouvrages, qui en tempère notablement le didactisme, manifeste plutôt le choix d'une écriture critique, malmenant la naïveté au profit d'une interprétation distanciée des expressions et des représentations. Vigny se place ainsi dans le sillage de traditions parodiques ou baroques, tout en reflétant les inquiétudes de son siècle et en annonçant les remises en cause de la modernité, notion qu'il conduit donc à relativiser, elle aussi, pour mieux entendre avec quelle force peut déjà s'exprimer le doute avant elle.

CONCLUSION

L'ÉCOLE DU DOUTE

Considérant que Vigny renonça à développer les blasphèmes esquissés dans une ébauche de poème intitulée « Jugement dernier »¹, Pierre Flottes conclut :

le silence convient à l'homme vassal de Dieu comme le comte de Vigny l'était de Louis-Philippe ; vassal qui n'aime ni ne respecte son suzerain, mais qu'une irrationnelle tradition contraint à taire ses révoltes.²

Certes, Vigny peut confier, en 1852, alors qu'il ne compose plus depuis longtemps : « ce que je pense m'est si désagréable que je ne puis me résoudre à l'écrire. »³ Mais dans les œuvres qu'il a publiées, il n'a nullement caché ses révoltes, qui sont nombreuses. Celle que lui inspire la religion est profonde. Sous sa plume, les crimes de l'Église s'accordent aux principes mortifiants de la foi chrétienne et de la cruauté probable de Dieu. Il ne nie pas pour autant l'existence de ce dernier mais la façon dont il laisse parfois cette question irrésolue peut donner l'impression d'une indifférence méprisante. De même, s'il continue de se référer à la Bible, dont il réécrit quelques grands épisodes et détourne volontiers les symboles ou le lexique, il en subvertit largement le propos. Dénonçant les failles du texte sacré et ses croyances aliénantes, il en fait ainsi vaciller l'autorité et amène à s'en émanciper. Il n'est pas davantage un poète de la fatalité et ne convoque souvent cette notion que pour l'interroger ou la repousser. Ses refus s'étendent aussi à la politique ; jugeant l'exercice du pouvoir inmanquablement corrupteur, il dénigre les dirigeants comme les régimes. Vigny se dresse ainsi contre les dogmes et les systèmes de toute nature.

On contestera donc également l'analyse de Verdun-Louis Saulnier selon laquelle : « Pour moraliser, il dissimulera ses doutes. »⁴ L'incertitude habite la révolte même de Vigny. Reconnaissant une utilité contingente aux religions, il craint que leur disparition n'entraîne celle d'une morale pourtant indispensable. Foncièrement hostile aux soulèvements populaires, il souhaite à la fois le maintien de l'ordre et de nécessaires progrès pour éviter une nouvelle Révolution. C'est pourquoi il défend avec force et constance un certain nombre de valeurs qu'il juge fondamentales. François Germain en dégage le sens à partir de *Servitude et grandeur militaires* :

¹ « Jugement dernier », *Atelier du poète, Œuvres complètes*, t. I, p. 374.

² P. Flottes, *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny, op.cit.*, p. 314.

³ *Journal*, p. 1297.

⁴ V.-L. Saulnier, introduction à son édition des *Destinées, op.cit.*, p. XLIV.

Il s'agit [...] de fonder contre l'autorité, qu'elle soit militaire ou religieuse, une morale toute humaine, née de la terre, une vertu de la vie sans autre récompense que la certitude de sa propre valeur, sans autre juge que sa propre conscience autonome et divinisée. Cet objectif est au nœud même de toutes les pensées de Vigny.⁵

S'il est une chose dont l'auteur prend clairement le parti, c'est en effet la grandeur de l'esprit humain et de ses créations, qui repoussent les limites de notre condition sans les renier. Vigny défend l'honneur de l'individu face aux entraves et aux oppressions de toutes sortes : physiques, financières, politiques, sociales, religieuses... Pour lui, cette dignité se trouve dans une pensée indépendante, dans l'acceptation stoïque des souffrances, dans l'amour de l'humanité ou dans la création intellectuelle et artistique, qui permettent de rejoindre une aristocratie rêvée des âmes. On ne peut donc pas dire avec Georges Bonnefoy que, ne confiant le fond de sa pensée qu'à son journal, en secret, « Vigny renonce [...] à cet essai de construire une nouvelle sagesse »⁶. Bien sûr, celle-ci reste mesurée et ne s'érige pas en vérité absolue. L'écrivain n'édicte pas de lois ; il forge des fables fortifiantes, assumant leur caractère idéal. Le doute n'en est pas absent ; consubstantiel à notre existence, il n'est pas une faiblesse à dominer. Quant à la littérature, Vigny ne la conçoit pas comme l'organe d'une nouvelle religion mais comme un lieu d'expression, libre et ouvert. Ce choix de l'humilité rejoint celui de l'homme et scelle une cohérence profonde entre éthique et esthétique chez Vigny.

On ne peut donc à nouveau que s'inscrire en faux contre Verdun-Louis Saulnier quand il écrit que « le Vigny officiel [...] a durci systématiquement sa pensée », au prétexte que « qui veut enseigner n'a pas droit à la nuance »⁷. De même que les révoltes de l'auteur ne s'expriment pas sans nuance ni précaution, il ne formule pas comme des dogmes les valeurs qu'il défend. Cohabitent chez lui deux tendances profondes qui se nourrissent l'une de l'autre : une volonté d'enseigner est contrebalancée par un penchant à la retenue et à la distance ; la complexité qui en découle fait valoir les quelques certitudes qui émergent malgré tout. De tels effets de réversibilité sont légion chez Vigny, tant au niveau du fond que de la forme, à grande comme à petite échelle. Il est fréquent que des thèses s'opposent ; les dispositifs et les procédés d'écriture dont use l'auteur servent le didactisme et permettent le doute tout à la fois. S'instaure ainsi une mesure fondamentale, que semblent incarner les personnages souriant étrangement « d'un seul côté de la bouche » : le Docteur noir, l'interprète de *L'Alméh* et Richelieu⁸, figures décidément ambiguës. Il convient donc de ne pas nier cet équilibre, alors même qu'il se traduit parfois par des tensions déroutantes, quand l'auteur amène à contredire des thèses que lui-même défend par ailleurs – y compris au sein d'un même ouvrage – ou à déprécier des stratégies qui sont pourtant les siennes. Il en ressort, assez loin d'une œuvre à thèse, une littérature philosophique au sens où elle donne à penser, une argumentation qui n'impose pas des vérités mais développe des réflexions. L'effet n'en est pas forcément moindre : amené à apprécier la pertinence des idées qui lui sont soumises ou des interprétations qui restent ouvertes, le lecteur s'implique dans une authentique réflexion, plus enrichissante qu'un exposé théorique passivement reçu, dont Vigny conteste l'efficacité. C'est le sens de la remarque de Michel Despland :

⁵ F. Germain, édition de *Servitude et grandeur militaires*, *op.cit.*, p. LXIII.

⁶ G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 428.

⁷ V.-L. Saulnier, édition des *Destinées*, *op.cit.*, p. XLIV.

⁸ *Stello*, chapitre XI, p. 522. Voir aussi *L'Alméh*, chapitre III, p. 480, et *Cinq-Mars*, chapitre XXVI, p. 331.

l'auteur renonce sciemment à être un professeur qui remplace certaines affirmations par d'autres (plus vraies, plus faciles à enseigner), garantit une complexité de forme qui désespère le lecteur paresseux et lui rend impossible toute assimilation directe de sens.⁹

On récusera donc l'analyse de George Bonnefoy qui considère que si Vigny « n'a pas voulu combattre ouvertement le Christianisme, c'est par scrupule de la faiblesse des autres, par le sentiment que le doute est personnel et ne se donne pas »¹⁰. Outre que l'hypothèse d'un renoncement à une critique religieuse est trop simple, celle que le doute ne se transmet pas est également démentie par l'œuvre de Vigny. C'est même parce qu'il craint de diffuser un scepticisme radical que l'écrivain engendre une œuvre ambivalente, mêlant un didactisme assez appuyé, à destination des masses, et des nuances dont seule l'élite risque d'apprécier la complexité. Mais cette dualité suscite de toute façon une certaine perplexité ; elle appelle une réception herméneutique. Pour Michel Cambien, l'élitisme n'est donc pas une exclusion, mais « aussi la forme qu'affecte chez [Vigny] le respect de la liberté d'autrui. »¹¹ Peut-être ainsi l'auteur offre-t-il à tous une occasion de questionnement. Il semble en tout cas qu'il construise une véritable école du doute, quand on mesure l'omniprésence de l'illusion dans ses fictions, la remise en cause récurrente de la notion de vérité sous sa plume, la distance qu'il cultive inlassablement face aux perceptions et aux représentations de la réalité, aux discours et à l'écriture, au langage même... Nombreuses, ces remises en cause peuvent à la fois présenter une profondeur radicale et des nuances complexes, sollicitant dans tous les cas les méditations les plus exigeantes. Naturellement, cette leçon du doute n'est pas formulée comme telle. Vigny ne fait guère partager une théorie mais plutôt une conscience sceptique, qui s'énonce rarement de façon explicite mais ne cesse de se manifester à travers l'écriture, à force de tensions, de ruptures, de distance... Souvent empêché de se laisser happer par la fiction ou de partager les émotions des personnages, mais conduit à participer activement à la construction du sens des œuvres, le lecteur multiplie les expériences déstabilisantes et marquantes, cultivant l'esprit critique plus sûrement qu'aucun exposé, si l'on retient l'idée d'une supériorité de la formation pratique sur l'enseignement théorique. Comme *Stello*, le lecteur de Vigny se voit donc amené à un « apprentissage ironique », selon l'expression de René Bourgeois qui a cependant tort de considérer l'ironie comme « une brève lueur dans une œuvre que l'esprit de sérieux maintient toute dans une obscure gravité. »¹² Il faut même se méfier souvent de ce qu'on lit dans les fictions de Vigny, où apparences douteuses et points de vue fragiles multiplient les incertitudes et les pièges. Amené à douter des images, des discours, des témoignages, des descriptions ou des récits, même pris en charge par une figure auctoriale qui ferait autorité si Vigny ne remettait pas en cause sa propre écriture, le lecteur conquiert ainsi une lucidité, une distance critique, une indépendance d'esprit : autant d'éléments composant la sagesse pratique d'un homme d'honneur, à savoir de conscience, au sens où l'entend l'auteur.

⁹ M. Despland, « Une forme pour le libre examen de la croyance [...] », *op. cit.*, p. 442.

¹⁰ G. Bonnefoy, *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 407.

¹¹ M. Cambien, « Alfred de Vigny, Philosophe et Poète », *AAAV* n° 13, 1983-1984, p. 54.

¹² R. Bourgeois, *L'Ironie romantique*, *op.cit.*, p. 49 et 55.

UN ROMANTIQUE ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

Assurément, la démarche est aux antipodes du précepte de Bonald, que Balzac cite dans l'avant-propos de *La Comédie Humaine* :

Un écrivain doit avoir en morale et en politique des opinions arrêtées, il doit se regarder comme un instituteur des hommes ; car les hommes n'ont pas besoin de maîtres pour douter¹³.

Comme bien des auteurs de son temps, Vigny est certes convaincu de la nécessité d'un renouveau spirituel, d'une grandeur de l'écrivain, d'un idéalisme de la littérature. Il y œuvre en recréant avec les romantiques les formes poétiques dans un esprit de liberté. Il garde toutefois ses distances vis-à-vis d'un formalisme qu'il juge vain, tout comme le goût du pittoresque et du spectaculaire. Même en matière de révolution littéraire, Vigny conserve sa mesure accoutumée, peu soucieux de flatter les goûts faciles du public. Toujours en cohérence avec la sagesse qu'il défend, il refuse les excès de l'épanchement lyrique et du grandissement épique. Surtout, il ne participe pas à la floraison de systèmes qui caractérise son époque et n'érige pas la création littéraire en sacerdoce. Il ne prétend pas déchiffrer ni traduire les mystères de l'univers ; les symboles, chez lui, ne sont que des créations poétiques ; le langage reste éminemment faillible. Toute tentative de prophétie ou de prédication apparaît suspecte sous sa plume.

Ainsi, davantage qu'il ne représente le romantisme, il rappelle parfois la sensibilité baroque, dont il retient l'art du doute et la conscience de la fragilité de l'existence humaine, mais sans perspective d'une révélation religieuse. Dans certains romans, il renoue encore plus précisément avec la tradition parodique, qui en son temps devient excentrique et annonce la métafiction moderne. Il anticipe également sur l'évolution sceptique du roman historique et même sur la distanciation théorisée par Brecht.

Plus largement, Vigny illustre le passage, théorisé par Alain Vaillant, de la « littérature-discours » – issue du modèle rhétorique, dominant jusqu'à l'âge classique – à la « littérature-texte », qui ne se donne plus comme un discours à entendre en vue d'un effet pragmatique, « mais comme un texte à lire, un réseau de signes soumis à l'herméneutique silencieuse du lecteur. »¹⁴ Bien sûr, l'auteur prend toujours la parole dans nombre de ses ouvrages, mais il cultive parallèlement une « opacification textuelle » qui, « en perturbant le processus d'interprétation, en créant le doute chez le lecteur, voire en rendant le sens absolument indécidable », sollicite une « intelligence complice »¹⁵. Vigny manifeste ainsi une grande indépendance, au confluent de la tradition et de la modernité, qui a peut-être contribué à ce qu'il soit méjugé.

¹³ Louis de Bonald, *Mélanges littéraires, politiques et philosophiques* [1819], cité par H. de Balzac, avant-propos de *La Comédie Humaine*, *op.cit.*, p. 8.

¹⁴ A. Vaillant, *L'histoire littéraire*, *op.cit.*, p. 254-255.

¹⁵ *Ibid.*, p. 322-323.

HARMONIES DIDACTIQUES ET SCEPTIQUES

La création littéraire d'Alfred de Vigny apparaît pourtant d'une passionnante richesse et d'une remarquable harmonie quand on l'envisage – sans bien sûr l'y réduire – comme une école du doute. Il est frappant que celui-ci trouve, dans chacune des œuvres de l'écrivain, une place de choix, qui n'en trouble pas plus la cohérence qu'elle ne la refonde avec subtilité.

C'est le cas dès *Cinq-Mars*. Cet ouvrage historique, qui est probablement l'occasion, pour son auteur, de publier un premier roman auréolé de sérieux, ne témoigne pas tant d'une ambition de complexité que de vérité, mais on y relève de nombreuses tensions, dont on se demande parfois si elles sont bien maîtrisées. Afin de proposer une lecture éclairante de l'histoire, l'auteur multiplie les effets de correspondance, que soulignent les annonces ou les commentaires du narrateur omniscient comme de maints personnages. Cette insistance didactique nuit toutefois au crédit de la fiction, surtout quand on la place en regard des manipulations de certains protagonistes qui tentent de réécrire l'histoire à leur avantage. Celles-ci justifient en revanche le dénigrement de Richelieu et de ses partisans, qui parviennent presque à faire taire toute opposition, malgré leurs nombreux forfaits. Mais les portraits caricaturaux dont ils font parfois l'objet peuvent sembler trop noirs pour convaincre. Du reste, ils ne correspondent pas entièrement aux caractères fouillés, composés par l'auteur sans souci de simplification, et qui brouillent le manichéisme présent par ailleurs. L'idéologie de l'ouvrage s'en trouve notablement troublée : ce roman conservateur, nostalgique d'une monarchie appuyée par une aristocratie forte, fait parallèlement entendre des accents anticléricaux et presque libéraux. En outre, pour dénoncer les arcanes du pouvoir, l'auteur peint un monde fait d'illusions ; pour souligner l'opposition des cardinalistes aux royalistes, il recourt à une imagerie chrétienne qui trahit également une profonde inquiétude métaphysique ; le parcours initiatique de son héros le conduit à la mort... Émerge ainsi un fort sentiment de doute, plus frappant que les leçons politiques. Le narrateur n'est pas étranger à cette impression, lui qui nous aide souvent à nous aviser des erreurs de ses personnages. Mais encouragé à la méfiance, le lecteur peut en venir à suspecter l'écriture même du roman et ses nombreux artifices. Replacée dans la réflexion sur l'écriture de l'histoire que développe le romancier en même temps qu'il livre sa vision des événements passés, cette défiance peut toutefois faire sens. Certes, les failles de l'historiographie que dénonce *Cinq-Mars* valorisent bien souvent les choix du romancier. Mais Vigny interroge plus largement la possibilité d'évoquer et de comprendre le passé, de livrer un récit qui puisse prétendre à une certaine vérité... Et il semble que ce soit en s'assurant comme création littéraire que son roman échappe aux mensonges dont est souvent emplie l'écriture de l'histoire. C'est le sens de nombreuses facéties du narrateur, mais aussi celui des « Réflexions sur la vérité dans l'art » : si le monde n'est pas « descriptible, accessible à la nomination »¹⁶, il est difficile de prétendre le reproduire ; reste à privilégier des idées qui s'assument comme telles, à savoir comme d'incertaines vérités. Idéalisme et scepticisme trouvent ainsi à se rejoindre.

Contrairement à *Cinq-Mars*, les *Poèmes antiques et modernes* manifestent peu

¹⁶ P. Hamon, « Un discours contraint », in G. Genette et T. Todorov, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 162.

d'ambitions didactiques. Leur titre ne met pas en évidence une idée mais un voyage dans le temps, qui n'aboutit à aucune thèse sur le sens de l'histoire : les différentes pièces du recueil composent un ensemble fragmentaire, qui ne suit pas toujours la chronologie et s'achève, avec « Paris », sur le constat d'un impossible prophétisme. Si l'écrivain choisit de traverser les époques, c'est plutôt pour s'essayer à différentes écritures poétiques. En composant des morceaux aux allures bibliques, il revisite d'abord une source dont il conteste l'autorité et qu'il relègue, comme les autres, au rang d'un réservoir d'images, de même qu'il renvoie la notion de mysticisme (à travers le titre du premier livre) à une époque aussi incertaine que lointaine. Mais c'est surtout son traitement des figures et des épisodes sacrés qui malmène les croyances religieuses, dont il suggère les failles, les mensonges ou le scandale avec d'autant plus de force qu'il conserve quelques éléments d'orthodoxie, auxquels s'ajoute l'attrait des sentiments, du drame ou du pittoresque. Ces derniers éléments jouent un rôle essentiel dans d'autres poèmes qui pourraient sembler de purs exercices de style mais participent pourtant – dans la continuité d'une interrogation sur la valeur du mythe et, plus largement, sur la nature et la fonction de la poésie – d'une vaste réflexion sur l'illusion et la vérité. Songeons en particulier au « Somnambule » ou à « Dolorida » qui, au-delà de leur couleur antique ou espagnole, font sentir l'incertitude des discours et des points de vue. Les poèmes à sujet plus historique mettent quant à eux en garde contre la vacuité du pittoresque et l'idéalisation du passé. À rebours de son épigraphe enthousiaste et de sa forme enlevée, « Madame de Soubise » dénonce les atrocités des guerres religion. « La Prison » n'offre pas tant l'intérêt d'un drame à l'atmosphère gothique que celui d'un dialogue philosophique approfondissant la critique du christianisme. « La Neige » et « Le Cor » questionnent peut-être davantage la nostalgie pour Charlemagne qu'ils ne l'entretiennent, et ils n'en font en tout cas pas un héros épique. D'autres tentations propres aux poètes sont également refusées. « La Frégate la Sérieuse » invalide les excès d'un lyrisme épideictique ; « Le Malheur » repousse la vanité d'un épanchement plaintif. « Les Amants de Montmorency » parodient presque l'harmonie lamartinienne et mettent en doute la sublimation romantique de la mort. L'humilité et la lucidité de la prédication du « Bal » contrastent avec l'engagement moins convaincant du « Trappiste ». Une passionnante unité ressort donc de ces pièces si diverses : celle d'une grande mise en question des possibles poétiques, éminemment relatifs et contestables. Que le poète refuse, subvertisse, infléchisse ou essaye simplement une écriture, elle se trouve toujours interrogée par l'ensemble dans lequel elle s'insère. De même, les leçons qui peuvent s'énoncer n'apparaissent pas comme des vérités absolues mais provisoires, participant d'une vaste exploration expérimentale des âges poétiques.

Si Vigny abandonne *L'Alméh* en 1831, c'est probablement pour ne pas se voir reprocher les inexactitudes factuelles d'un nouveau roman historique, alors qu'il n'envisage pas le passé comme un univers à reconstituer fidèlement. Pour le reste, les quatre chapitres publiés reflètent parfaitement (trop, peut-être ?) la profondeur des remises en question dont Vigny est capable. En effet, malgré leur brièveté, ils interrogent audacieusement les religions, leur usure et leur multiplicité. Avant *Daphné*, ils confrontent également les cultures en faisant se rencontrer Bédouins, Indiens et Français sur le territoire égyptien. Il en ressort un relativisme des points de vue et un besoin de traduction qui révèlent les difficultés de toute communication. Le dialogue même entre les deux protagonistes – le missionnaire et

l'interprète – peut interroger le double penchant de l'auteur à l'idéal et au scepticisme, comme le feront les *Consultations du Docteur noir*. C'est d'ailleurs une autre raison possible de l'abandon de cette œuvre qui promettait pourtant d'être fort riche : les romans suivants en reprendront les pistes, ou les personnages, puisque Bonaparte se retrouvera dans *Servitude et grandeur militaires*.

Mais Vigny fait d'abord un détour par le théâtre, dans la continuité de *Cinq-Mars : La Maréchale d'Ancre* est à nouveau une grande œuvre historique proposant une lecture du passé (de l'accession au pouvoir de Louis XIII) et interrogeant le cours des événements à travers la mise en scène d'intrigues de cour (menant encore à la chute d'un favori). Vigny s'emploie à rendre signifiante l'esthétique foisonnante alors en vogue. Une intrigue complexe, aux multiples rebondissements se succédant sur un rythme souvent haletant, interroge les moteurs de l'histoire. Les décors, vastes et brillants puis resserrés et obscurs, disent la chute des Concini et rappellent l'assassinat d'Henri IV, origine de leur fortune selon Vigny. De nombreux effets de mise en abyme dénoncent les turpitudes de la cour : l'hypocrisie et les machinations des courtisans les transforment en spectateurs cachés, en acteurs fourbes, ou en metteurs en scène cruels. Quelques notes proposent même au lecteur un surcroît de complexité en commentant l'exploitation des sources historiques. L'œuvre soulève toutefois plus de questions qu'elle n'apporte de leçons. Le sens des événements paraît peu lisible : ambigu, les personnages n'autorisent pas de jugement simpliste ; les intrigues de cour et de cœur constituent deux moteurs particulièrement retors et difficiles à maîtriser. Certains protagonistes en accusent des forces supérieures mais aucune instance transcendante ne semble pourtant gouverner leur sort. C'est notamment ce que suggère l'injustice du dénouement, qui voit condamner à mort une héroïne pourtant moins coupable que son mari, à l'issue d'un procès truqué. Le peuple n'en retire aucun profit : quoiqu'il sache se montrer éclairé, il se laisse manipuler puis oublier par des puissants toujours aussi corrompus. Le drame est donc d'un profond pessimisme : le cours de l'histoire ne dessine aucun progrès ; il paraît même tristement cyclique, à tel point qu'il semble vain d'en tirer de quelconques leçons et d'espérer le moindre changement. La fonction du dramaturge s'en trouve remise en cause, d'autant que les effets de théâtre dans le théâtre, loin d'en valoriser l'art, ont plutôt amené à le questionner comme un jeu trompeur et immoral. La savante complexité de ces situations, jointe à celle de l'intrigue, tend de plus à désigner l'écrivain comme le premier moteur de l'action, qui en construit artificiellement le sens, notamment en faisant mourir Concini sur la borne où Ravailac assassina Henri IV, immédiatement après l'arrestation de Condé. Ce soupçon se trouve renforcé par les discours de personnages tentant de fausser le sens de l'histoire et, paradoxalement, par l'avant-propos du drame, qui en fait, de façon fort peu convaincante, une illustration des concepts d'expiation et de Destinée. Cette relecture prétendument programmatique ne suffit donc pas à prêter un caractère didactique à un drame qui laisse plutôt l'impression d'une obscurité (complexe et pessimiste) trop prononcée pour autoriser de véritables leçons.

Stello affiche en revanche une leçon politique claire et radicale, déclinée par les trois nouvelles du Docteur noir, dont chacune entend condamner un type de gouvernement, au-delà des dirigeants qu'elle met en scène, afin de dissuader le poète de mettre sa plume au service d'un quelconque pouvoir. L'œuvre manifeste en outre son rejet de la société et son refus de

l'engagement par un parti-pris de repli qu'explicite le dernier chapitre (quoiqu'il appelle quelque prudence) en assimilant les pages qui précèdent à un dialogue intérieur, nullement à un discours destiné au grand public. C'est ce que confirment les suggestions faisant des protagonistes des êtres fictifs créés pour animer un théâtre d'idées. Elles participent du reste d'une écriture parodique qui, en soulignant le poids du langage, des représentations et des formes littéraires, contribue à présenter *Stello* comme une œuvre de poète à destination des lettrés. Cette touche d'excentricité contribue de plus à marquer la liberté de l'auteur, qui n'accepte pas plus les lois de la littérature que de la société. En outre, elle valorise sans naïveté le refuge que peut constituer la création littéraire dans une société hostile aux artistes. La fermeture de l'œuvre sur elle-même présente ainsi une force persuasive non négligeable, quoique détournée : elle a toutes les chances de donner au lecteur le désir de se désolidariser de la société cruelle dans laquelle il se trouve relégué pour rejoindre la sphère poétique, exigeante mais désirable par bien des aspects. En effet, *Stello* montre aussi qu'au-delà d'une virtuosité divertissante, l'œuvre littéraire offre une réponse aux souffrances de l'existence (du poète comme de tout être humain) par sa façon de les mettre à bonne distance, avec un humour parfois noir ou une retenue pudique. Cette hauteur face au tragique de la vie comme aux dysfonctionnements de la société constitue une sorte de stoïcisme qui dispense de toute entreprise de réforme, conformément à la préconisation d'un retrait de la vie politique. Le roman est donc riche d'enseignements, qu'il dispense en se distinguant toutefois de plusieurs modèles didactiques. Le Docteur noir étant plusieurs fois comparé à un prêtre, on pourrait dire de lui qu'il raconte des paraboles et fait des prêches. Mais il ne propage pas la religion chrétienne ; il fortifie plutôt *Stello* dans sa foi en la poésie et le dissuade de céder à la tentation politique, qui n'est que vanité. De plus, il n'est guère dogmatique. S'il délivre son ordonnance avec une certaine emphase, le narrateur principal s'en gausse, comme d'une tentation à laquelle il ne fait que s'essayer. Les systèmes inflexibles de Saint-Just et Joseph de Maistre sont, eux, fustigés sans équivoque. Dès l'*incipit*, les discours et les postures qui tentent d'en imposer sont frappés de ridicule et ne peuvent être pris au sérieux. Il en va de même du *credo* de *Stello*, bien qu'il formule maints articles de foi du sacerdoce romantique, dont l'auteur s'éloigne par ailleurs en tournant le dos à la foule pour s'adresser à quelques lecteurs de choix. Il n'entend bien sûr pas s'adresser à ces derniers en instituteur. La relation entre maître et élève mise en scène au travers du couple des deux protagonistes se révèle parfois houleuse, tout comme le dispositif du dialogue met davantage les idées en débat qu'il ne les souligne. C'est une autre conception de l'apprentissage que manifeste le Docteur noir, qui n'adopte pas de point de vue omniscient et ne délivre pas de sagesse indiscutable, incitant plutôt son auditoire à une réflexion autonome. Rayonnant dans tout le roman, cette leçon de distance convainc bien plus que l'exemplarité politique attribuée aux trois récits enchâssés.

Quitte pour la peur est un ouvrage aux proportions plus modestes, mais on retrouve des éléments majeurs des préoccupations et de l'écriture vignyennes. Le dramaturge y mène en effet une interrogation critique sur une société d'apparences, aux valeurs en déclin. Son propos conserve une mesure ambiguë : l'absence de repères moraux est assurément douloureuse mais le déclin du christianisme trouve à s'expliquer ; les mœurs doivent évoluer en fonction de nouveaux principes, mais sans trop d'audace. La forme du proverbe reflète admirablement ces réflexions. Ce genre mondain, tombé en désuétude quand Vigny le remet à

l'honneur, questionne un milieu et une époque dont il ne se désolidarise pas, tout en marquant son refus de suivre les évolutions de la société en délaissant les pratiques passées de mode. L'auteur confère en outre une dimension philosophique à ce divertissement relativement léger. En niant très vite la possibilité d'un dénouement tragique, il conduit le spectateur à dépasser les émotions des personnages dans une posture de recul critique. Il l'amène aussi à rire, mais de façon assez cruelle pour l'héroïne, et donc inconfortable. Ainsi, le spectateur prend ses distances vis-à-vis du théâtre même, dont le rôle de révélateur est en outre questionné par une intéressante mise en abyme, donnant l'impression d'une hypocrisie permanente, après que les livres de sermon comme de fiction ont déjà été jetés par terre, laissant peu d'espoir de gouvernement spirituel d'une société pourtant à la dérive.

En revanche, dans *Chatterton*, et contrairement, aussi, à la logique de *Stello*, Vigny entend agir sur ses contemporains, auxquels il soumet un plaidoyer en faveur du poète. On a pu s'étonner des accents socialistes qu'il fait ainsi entendre, mais en fustigeant l'utilitarisme de la société industrielle naissante, il refuse, en conservateur éclairé, une évolution qui ne constitue en rien un progrès. Pour ce faire, il mobilise plusieurs ressorts d'un théâtre à thèse : une répartition des personnages en deux groupes clairement opposés, complétée par une bipartition de l'espace ; de longs exposés d'idées ; un témoin (le Quaker) qui explicite encore certaines leçons par ses commentaires. À cela s'ajoute un dépouillement formel presque classique, concentrant l'attention du spectateur sur le sort émouvant du poète. À elle seule, cette sobriété marque de plus la volonté de défendre une spiritualité menacée par un matérialisme envahissant, auquel échappe même la célèbre chute finale de Marie Dorval, en n'offrant pas un spectacle gratuit. Plusieurs prolepses ayant du reste laissé attendre un dénouement macabre, la réflexion s'adjoint à l'émotion chez le spectateur qui s'interroge et s'apitoie depuis le premier acte sur les raisons pouvant conduire un poète à la mort. Les annonces prononcées par le héros lui-même installent cependant une ambiguïté, en donnant l'impression d'un personnage fondamentalement porté au suicide, d'autant qu'il manifeste très souvent une sensibilité exacerbée. Cet excès dessert également le protagoniste, qui semble parfois la caricature d'un poète malheureux, dont les plaintes peuvent lasser. De même, le suggérer victime d'une fatalité et l'ériger en exemple des souffrances de la condition humaine nuit au didactisme de la pièce plutôt que de le renforcer, cette dimension métaphysique n'incitant pas à une réforme sociale. On pourrait donc être enclin à considérer que la logique argumentative de *Chatterton*, comme celle de *Cinq-Mars*, n'est pas entièrement maîtrisée. Il faut dire que le projet de Vigny mêle des exigences difficilement conciliables, comme faire réfléchir et toucher, mais surtout susciter de la sympathie pour un héros qui est aussi une victime, sans trop l'idéaliser ni l'abaisser. La conscience de ces difficultés pourrait expliquer que le dramaturge mette en scène, à travers le Quaker, l'échec d'une figure de maître, qu'il fasse moquer par Beckford l'ambition romantique d'un apostolat littéraire et qu'il hésite à faire du poète un messie ou un saltimbanque. La recherche d'une efficacité concrète confère au drame moins d'assurance que n'en montrait *Stello* quant à la possible fonction de l'écrivain dans son siècle.

Servitude et grandeur militaires met à l'honneur une autre figure de paria, le soldat, selon des objectifs complexes. Les chapitres discursifs introduisant ou concluant les nouvelles de ce nouveau triptyque frappent en effet par l'hétérogénéité des intentions qu'ils exposent.

L'auteur, qui s'exprime en son nom propre, mentionne un plaisir personnel à évoquer son ancien métier, dont on soupçonne qu'il éprouve aussi le besoin de justifier pourquoi il l'a quitté. Il annonce également s'adresser à ses anciens camarades, pour les consoler de leurs souffrances et les fortifier. Plus largement, il destine son ouvrage à la nation entière, dans l'espoir d'amener à porter un nouveau regard sur les soldats, largement méconnus, et de faire évoluer l'armée. Si ces intentions ne sont pas nécessairement incompatibles, elles diffèrent toutefois notablement. Davantage qu'il ne développe une thèse, l'auteur fait varier et progresser ses idées autour du même thème, comme l'indique déjà le titre binaire du livre. Cet essai-enveloppe n'est donc guère moins complexe que le cadre fictif de *Stello*. En outre, les nouvelles qu'il contient ne l'illustrent pas tant qu'elles ne le complètent et ne le compliquent encore plus. Certes, elles montrent, en donnant la parole à d'obscurs soldats, que ceux-ci mériteraient plus de reconnaissance, que la notion d'héroïsme est à redéfinir. Mais ces voix singulières font aussi entendre autant de subjectivités que de styles. Évoquer leur expérience militaire est aussi l'occasion pour les personnages de revenir sur un parcours personnel que l'on voit se dérouler depuis l'enfance jusqu'à la mort. En outre, ces confessions recouvrent souvent un besoin de justification : Renaud est hanté par la mort de l'enfant russe ; le capitaine du Marat, par l'exécution de son passager, et peut-être par le désir que lui inspirait vraisemblablement Laurette, bien qu'il ne l'avoue pas. Quant à l'adjudant de Vincennes, son récit est l'occasion d'interroger l'action de la Providence qui, croit-il, a gouverné sa vie. Les nouvelles de *Servitude et grandeur militaires* présentent en ce sens plus de variété que celles de *Stello*. La cohérence du volume n'en est cependant pas menacée ; d'intéressantes subtilités se font même jour. Ainsi, *La Veillée de Vincennes* met en évidence une dimension métaphysique très éclairante. Elle aide à s'aviser que la condition du soldat reflète plus largement celle de tout homme, de même que l'autorité militaire évoque parfois celle de Dieu. Ainsi s'éclaire la célébration finale de l'honneur, clairement présenté comme un engagement individuel distinct de toute religion instituée : il permet de dépasser l'avilissement d'une existence difficile, sans nécessiter la caution d'une hasardeuse transcendance. Reposant sur l'autonomie critique de la conscience, il requiert un apprentissage, dont on comprend donc la place centrale, dans les témoignages recueillis comme dans les souvenirs du narrateur principal. En outre, l'œuvre n'exclut pas que le lecteur profite de cette sagesse acquise au fil des expériences et des méditations : si l'éducation livresque est disqualifiée, ce n'est pas le cas des récits de vie. Ceux qui s'offrent ici manifestent une volonté de maturité ; c'est notamment pourquoi ils refusent la puérilité de l'enthousiasme épique ou des épanchements lyriques, mais s'attachent à garder mesure et distance. En outre, ils exercent l'esprit critique du lecteur par leurs ambiguïtés, ou en reproduisant certaines illusions de jeunesse. Ce faisant, néanmoins, ils montrent qu'on ne peut jamais être assuré de l'efficacité d'un apprentissage.

Mais le doute ne l'emporte pas encore comme il va le faire avec le projet de la deuxième *Consultation du Docteur noir*, commencée en 1837 et finalement limitée à *Daphné*. Le récit-cadre n'affiche plus une thèse précise mais des sujets de réflexion : envisageant de s'adonner à la prédication, Stello interroge la possibilité d'un enseignement et d'un renouveau religieux. Dans la nouvelle enchâssée, les cultes sont soumis à une critique radicale : ils paraissent vains, illusoire, puérils, dépourvus d'influence morale mais causes de division... Ce tableau entre en tension avec la leçon de Libanius, qui fait le choix pragmatique de miser sur la foi

enthousiaste des Barbares, afin que les masses restent attachées à des valeurs morales clairement menacées. Cette recommandation va également à l'encontre de la valorisation dont l'empereur apostat et le paganisme font l'objet, de sorte qu'il est difficile de la recevoir comme la conclusion de l'œuvre, profondément partagée entre un sentiment de besoin et de répulsion face aux religions. Domine donc surtout l'impression d'une vérité inaccessible, accrue par la complexité formelle de l'œuvre. L'apparence didactique que peuvent revêtir la consultation et la discussion philosophique est en effet largement contrecarrée par le brouillage qu'opère le choix d'un dispositif épistolaire et d'un scripteur étranger, nous immergeant dans des lieux et dans une époque éloignés de ce que nous connaissons, sans hiérarchiser la multiplicité de discours et de récits qu'il rapporte. Dans ce contexte, l'échec de Libanius se fait d'autant plus sentir : il est difficile de faire preuve d'assurance et d'autorité quand les certitudes manquent. Le maître de Julien n'est donc pas le porte-parole de Vigny ; il représente plutôt la difficulté du profond penchant de l'écrivain à se positionner en prédicateur laïc. Comme *Stello*, *Daphné* est donc en partie un théâtre intime d'idées ; « laboratoire de [l]a pensée » de l'auteur, selon l'expression de François Germain¹⁷. Au-delà de la question de la prédication, celle de l'opportunité d'attaquer ou de préserver le christianisme s'adresse, du reste, d'abord à une élite, ne serait-ce que par la complexité des réponses qu'elle entraîne. En outre, le souci qu'a Vigny de sa responsabilité morale d'écrivain lui interdit de laisser voir aux masses la radicalité du pessimisme qui ressort de cette consultation qui angoisse « au lieu de guérir », comme l'écrit André Jarry¹⁸. C'est donc logiquement que cet ouvrage, où l'équilibre que ménage habituellement Vigny entre didactisme et doute vacille au profit de ce dernier, reste inachevé et non publié. Il ne convient pas pour autant de parler d'échec :

Comme l'a montré Blanchot à propos de Kafka, l'inachèvement de ses romans n'est pas dû à une raison accidentelle ou personnelle à l'auteur. Il est propre à l'essence du projet littéraire lui-même.¹⁹

Si l'on se demande, à la suite de Libanius qui considère le christianisme comme la plus sûre incarnation de la morale, quelle forme devrait adopter la littérature pour préserver son idéal, on peut en venir à penser qu'en consacrant l'incertitude, l'inachèvement est la meilleure expression de la littérature telle que peut la concevoir Vigny : comme un lieu de réflexion et de doute, ne prétendant pas remplacer la religion qui manque aux foules.

Dans les poèmes qui constitueront *Les Destinées*, en revanche, Vigny fait clairement le choix de sertir des idées qu'il veut léguer à la postérité. L'ambition philosophique de l'œuvre est bien plus nette que dans les *Poèmes antiques et modernes*, dont on ne retrouve pas les pièces essentiellement esthétiques ou dramatiques. Une versification sobre déroule des récits exemplaires et de longs exposés d'idées, dont se détachent des sentences admirablement frappées. Le recueil s'ouvre sur le spectre d'une fatalité de l'écrit pour mieux exalter l'imagination libératrice qui, après « La Colère de Samson » et « Le Mont des Oliviers », délaisse les mythes bibliques pour des créations personnelles, n'empruntant les images et les expressions du texte sacré qu'afin de magnifier la victoire de l'esprit humain sur une

¹⁷ F. Germain, édition des *Consultations du Docteur-Noir*, op.cit., p. 213.

¹⁸ A. Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, op.cit., p. 511.

¹⁹ C. Dumoulié, *Littérature et philosophie*, op.cit., p. 67.

condition et des croyances aliénantes. C'est ainsi que « La Bouteille à la Mer » érige la figure du marin en héros de la force d'âme et recompose le code biblique pour célébrer la possibilité d'un salut de l'homme par l'homme. De même, « L'Esprit pur » sacralise le pouvoir de l'écriture poétique avec tant de panache que François Germain commente :

enseigner, avec les humbles servitudes de cette profession, convient mal au Voyant. Dans son apothéose finale, il n'a pas à expliquer, à discuter, à démontrer, il se manifeste seulement, et comme d'autres ont répandu la Croix ou le Croissant, il répand le Diamant poétique ; avec la Colombe, il apparaît et se révèle dans une nouvelle Pentecôte.²⁰

Il convient toutefois de ne pas trahir la mesure que conserve Vigny dans cette œuvre testamentaire, qui célèbre également l'humanité pour ses limites. C'est ce qui rend « La Maison du Berger » si profondément émouvante : le poète y engage à chérir la fragilité même de la vie humaine, dont les souffrances sont source de grandeur et dont la brièveté fait le prix. Il nous en persuade d'autant mieux qu'il n'assène pas cette leçon de façon péremptoire, comme une révélation éclatante à vénérer ; il la formule comme une conviction personnelle, qu'il invite à partager au terme d'une libre méditation, aux multiples méandres. Cette souplesse caractérise plus largement l'ensemble du recueil, et même les poèmes qui peuvent sembler les moins subtils : une véritable polyphonie trouble « La Sauvage », jusqu'à mettre en cause la pratique du prêche ; « Wanda » s'achève dans l'incertitude. Partout, la versification peut insinuer le doute autant qu'elle souligne les idées. À l'échelle de tout le recueil, les fluctuations l'emportent encore puisque seul se distingue avec certitude un mouvement d'alternance entre craintes et espoirs, comme pour préserver un précieux équilibre.

PAR-DELÀ LES ANS ET LES GENRES

Comment, dès lors, suivre Sainte-Beuve quand il résume : « [Vigny] vit se voiler en lui ses religions, s'éclipser et s'éteindre ses soleils, et il fut réduit comme un autre à dire *non* et *jamais*, après avoir dit *oui* et *toujours* »²¹ ? La synthèse de Paul Morillot n'est pas plus satisfaisante :

dans l'esprit d'Alfred de Vigny se produit un processus analogue à celui qui, cinquante ans auparavant, s'était accompli dans celui d'Emmanuel Kant. Après avoir fait la critique de la raison pure, après avoir constaté l'incurable relativité de nos connaissances, le philosophe s'arrête devant une notion, qui s'impose à lui par un caractère spécial : c'est l'impératif catégorique, sur la base duquel il réédifie toute une morale. Vigny a fait un peu de même : du fond d'incertitude et d'erreur où il est plongé, il voit luire une notion qui lui permettra de donner à la vie un sens relatif, une direction raisonnable, sur laquelle il va jeter les fondements d'un abri provisoire.

Après avoir mis en avant le culte vignyen de l'honneur, il conclut : « Tout se tient dans l'œuvre d'Alfred de Vigny : une seule pensée la remplit. »²² La façon dont elles se contredisent suffit presque à invalider ces deux interprétations, très réductrices.

²⁰ F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny*, op.cit., p. 423.

²¹ C.-A. Sainte-Beuve, *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1864, repris dans *Causeries du lundi*, op.cit., p. 424.

²² P. Morillot, « Alfred de Vigny », op. cit., p. 369 et 377.

D'autres commentateurs tentent des lectures englobantes un peu plus fines. Micheline Besnard écrit, à propos de *Stello* :

Face à la Poésie rendue au sacré, s'énoncent la fausse sagesse des formes et des discours convenus, et la folie supérieure de la parodie ou, plus largement, d'un dialogisme qui les démystifie.²³

Bien qu'elle puisse manifester une grande foi en elle-même, ce n'est guère l'humble poésie de Vigny qui se rattache au sacré, si ce n'est par ses thèmes, largement subvertis néanmoins. C'est pourquoi il est également difficile de souscrire entièrement à la présentation que fait Paul Viallaneix des *Destinées*, écrivant que « Vigny se retrouve [...] poète pour composer les chants de la régénération spirituelle annoncée dans la conclusion de *Servitude et Grandeur militaires*. »²⁴ Jacques-Philippe Saint-Gérard retrace pourtant un parcours similaire, supposant qu'après avoir éprouvé les insuffisances de la prose narrative, le « Poète régénéré par l'expérience, qui abandonne les beautés faciles et superficielles des premières poésies », va « conférer aux symboles philosophiques entrevus dans les romans la densité et l'éclat permanents du verbe poétique »²⁵. Le symbolisme des poèmes de Vigny n'a toutefois rien de rigide et d'immuable. En outre, il n'est pas certain qu'on puisse considérer *Les Destinées*, et « L'Esprit pur » qui les termine triomphalement, comme le dernier mot de l'auteur, dont la fin de carrière est dominée par de grands silences, marquant peut-être la victoire du doute amorcée dans *Daphné*. Du reste, on ne saurait juger les romans de Vigny comme d'imparfaites réussites sans tenir compte de la démarche spécifique dont ils relèvent. Au-delà de récurrences évidentes, toutes les œuvres de l'écrivain constituent en fait autant d'expérimentations singulières, davantage que les étapes d'un même projet, dont on pourrait scruter l'évolution. Tout au plus perçoit-on moins de maîtrise dans certaines œuvres de jeunesse que dans d'autres, plus tardives. La forme des romans de Vigny semble également s'être complexifiée au fil du temps. Mais l'effet n'en est pas toujours foncièrement différent : les tiraillements de *Cinq-Mars* installent une confusion qui annonce celle de *Daphné*, quoique apparemment plus concertée. Quant à la production dramatique et poétique de l'auteur, elle semble plutôt tendre, à rebours, vers davantage de simplicité.

Ce n'est pas qu'on puisse associer le didactisme ou son envers plus facilement à un genre qu'à une période de la carrière de l'écrivain. Chaque catégorie générique réserve bien sûr plus ou moins de possibilités d'enseigner ou de faire douter mais les stratégies auctoriales priment, là encore. Ne distinguant guère que des modes de réception, plutôt que des caractéristiques formelles canoniques, Vigny exploite les genres selon l'effet qu'il en escompte, de façon parfois inattendue, sans souci de leurs frontières habituelles.

Il associe la poésie à l'oralité et à la synthèse, à la valorisation d'idées fondamentales. En effet, la concentration tend naturellement à l'exemplarité. Le resserrement des récits versifiés favorise une dramatisation aisément persuasive. La forme du vers, en particulier de l'alexandrin, se prête bien à des énoncés synthétiques, souvent binaires, propices à la

²³ M. Besnard, « La comédie des langages [...] », *op.cit.*, p. 367.

²⁴ P. Viallaneix, édition des *Destinées*, *op.cit.*, p. 28.

²⁵ J.-Ph. Saint-Gérard, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 288.

mémorisation et à l'étude. Conçue comme une profération, la poésie de Vigny donne effectivement à entendre de nombreuses voix qui exposent leurs idées, outre celle du conteur qui s'exprime volontiers comme un juge. En revanche, le genre se prête mal au développement de caractères ou d'intrigues complexes. Vigny joue néanmoins de certains effets d'encadrement et de rétrospection et ménage même quelques conflits de perspective entre narrateur et personnages. Mais c'est principalement la rencontre étonnante de certaines idées, au sein des dialogues, des méditations ou des réécritures, qui sème le doute dans sa poésie, que peuvent aussi troubler les suggestions parfois ambiguës de la versification.

Quant au théâtre, Vigny est convaincu que c'est un moyen de s'adresser au plus grand nombre mais il est réticent à l'utiliser, ne cherchant pas tant l'entraînement ou la soumission du public que son adhésion réfléchie à la pensée de l'auteur. Aussi ne compose-t-il plus pour la scène après sa rupture avec Marie Dorval. Les planches supportent difficilement la lourdeur de longs exposés d'idées et excluent quasiment l'intervention d'une autorité supérieure, extérieure à l'intrigue. Mais le jeu des acteurs et la force des impressions visuelles offrent la possibilité d'un spectacle marquant, auquel Vigny, du reste, n'hésite pas à conférer plus de profondeur philosophique, sans guère se soucier des goûts du public. Il ne favorise alors pas seulement le didactisme, mais aussi la distance critique, notamment en ménageant des écarts variés et intéressants entre points de vue des protagonistes et du spectateur, ou en interrogeant la fiabilité de la représentation théâtrale.

C'est toutefois le roman qu'il considère, du fait de sa liberté et de son étendue, comme le lieu privilégié de la complexité, offerte à une réflexion solitaire. Il y construit donc de déroutantes structures, propices à la polyphonie et à la réflexivité. Les niveaux argumentatifs ne s'y multiplient pas sans ambiguïté, de même que les discours du narrateur ne s'y déploient pas seulement pour énoncer les leçons de l'auteur, mais aussi pour révéler les artifices et les failles de la fiction.

L'écriture de Vigny semble donc constamment animée par deux tendances divergentes qui, dans chacune de ses œuvres, s'articulent, se répondent et se complètent selon des modalités diverses, tenant plus à des projets singuliers qu'au poids des contraintes génériques ou qu'à l'influence du temps. Plusieurs commentateurs reconnaissent cette « permanence de la pensée de Vigny sur ces grands thèmes directeurs de sa réflexion »²⁶. Avant Jacques-Philippe Saint-Gérard, Paul Bénichou confie « l'impression générale d'une pensée soustraite, au moins pour l'essentiel, à l'influence des années »²⁷. Le constat de François Germain va dans le même sens, mais il est plus complexe :

si l'évolution de Vigny est manifeste quand on prend du recul, ses affirmations, quand on les suit pas à pas, attestent des oscillations si rapides, et un cheminement si capricieux qu'il est à peu près impossible d'en tracer le graphique. Est-il même légitime de réduire une œuvre poétique à quelques conceptions de nature tout intellectuelle ? L'Idée, telle que Vigny l'entend, déborde toujours la thèse qu'on peut en abstraire.

Il précise : « La vérité de Vigny ne se trouve pas dans une idée claire de type spéculatif, car il

²⁶ J.-Ph. Saint-Gérard, *Alfred de Vigny. Vivre, Écrire, op.cit.*, p. 170.

²⁷ P. Bénichou, *Les Mages romantiques, op.cit.*, p. 1082-1083.

a toujours été divisé contre lui-même, mais dans la recherche d'une conduite »²⁸. Telle est aussi la perspective de René Pomeau, pour qui « l'unité de l'œuvre de Vigny est l'unité d'une âme, non celle d'une pensée »²⁹. Mais cette cohérence d'ensemble n'est pas seulement le fait d'un esprit duel, en quête d'équilibre ; elle résulte aussi de l'accord d'une éthique et d'une esthétique : Vigny défend la grandeur que, sans le secours d'illusions aliénantes, grâce à sa force d'âme et de cœur, l'homme peut trouver dans les limites de sa condition, dont les doutes et l'humilité sont reflétés par une œuvre exigeante, source d'une authentique émancipation.

L'ŒUVRE DES LECTEURS

Reste qu'on pourrait s'interroger sur la légitimité de cette lecture que n'invitent pas à faire tous les écrits de l'auteur, comme les notes théoriques réduisant sa création au développement d'une idée-mère, ou les œuvres qui privilégient manifestement le didactisme et n'insinuent le doute que par excès de persuasion ou faute de sélectionner et de hiérarchiser nettement les exigences de l'argumentation et de la complexité. De plus, au-delà de ces quelques cas, l'équilibre probablement voulu par l'auteur entre son désir de convaincre et son penchant à nuancer n'aboutit souvent qu'à des tensions déroutantes. On comprend donc que Vigny redoute parfois de voir trahir ses intentions par une critique qui ne réagisse pas « en sympathie avec l'œuvre »³⁰ : « Rien de pis, selon moi, que de juger sans se placer au point de vue de l'auteur », écrit-il ainsi en juin 1831, dans sa « Lettre sur le théâtre à propos d'"Anthony" »³¹. Mais s'il est naturel d'écouter ce qu'un écrivain dit de son œuvre ou semble attendre de sa réception, il l'est tout autant que son lecteur, qu'il n'a pas choisi, en livre une approche personnelle, éventuellement créative, sans se limiter à enregistrer ni même à activer des significations pré-établies³². Il est donc vain de se lamenter, à la manière de Jean-Pierre Camus, dans la préface de ses *Événements singuliers*, en 1628 :

las ! plusieurs lisent les livres par curiosité, d'autres par divertissement, et au défaut de quelque autre entretien, d'autres par vanité, d'autres avec malignité, peu avec sincérité, peu avec désir de faire leur profit, et de mettre en pratique les bons enseignements qu'ils y trouvent. De là vient que les auteurs sont traités avec tant et d'ingratitude et de cruauté, que mettre un livre au jour, c'est s'exposer à la merci des moqueurs et des médisants, frelons qui ne font que bourdonner autour des fleurs sans en tirer le miel, araignées qui font venin de tout ce qu'ils lisent.³³

Le Docteur noir se montre plus philosophe quand il dresse impassiblement un constat similaire, à la fin de *Stello*³⁴, sans que Vigny ne semble toutefois envisager, plutôt que les torts des lecteurs, la difficulté de l'auteur à juger de la meilleure façon de recevoir sa propre création³⁵. Susan Suleiman le rappelle toutefois : « il n'y a pas de correspondance garantie

²⁸ F. Germain, *L'Imagination d'Alfred de Vigny*, *op.cit.*, p. 512 et 515.

²⁹ R. Pomeau, édition de *Servitude et grandeur militaires*, *op.cit.*, p. 14.

³⁰ J.-Ph. Saint-Gérand, *L'intelligence et l'émotion*, *op.cit.*, p. 49.

³¹ « Lettre sur le théâtre à propos d'"Anthony" », *Mélanges, Œuvres complètes*, t. II, p. 1233.

³² Voir A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, *op.cit.*, chapitre 4 (« Le lecteur »).

³³ J.-P. Camus, *Événements singuliers* [1628], cité par H. Coulet, *Idées sur le roman*, *op.cit.*, p. 66-67.

³⁴ *Stello*, chapitre XL, p. 665. Voir notre chapitre 6, p. 388.

³⁵ Voir chapitre 8, p. 677.

entre l'emploi voulu par l'écrivain et l'emploi du lecteur, ni même entre le "vouloir dire" de l'écrivain et le dire inscrit dans son œuvre. »³⁶ D'où le choix, pour étudier une œuvre, de ne pas trop s'en remettre aux témoignages auctoriaux, mais plutôt à ce que dit et suggère le texte même.

Il nous semble ainsi, dans le cas de Vigny, que son œuvre implique un *effet*³⁷ sceptique et un lecteur critique, de la même façon que, selon Umberto Eco, « le Lecteur Modèle de l'*Œdipe* n'est pas celui auquel Sophocle *pensait* mais celui que le texte de Sophocle postule. »³⁸ Malgré des intentions didactiques évidentes, l'écriture de Vigny amène trop d'ambiguïtés, dont l'orchestration semble parfois manifeste, pour que l'on puisse dire qu'il a composé des œuvres à thèse. Souvent conduit à se défier de ce qu'il lit, des thèses comme des procédés de l'écrivain, le lecteur cultive de toute façon une distance critique qui ne manque pas de s'exercer à l'encontre de passages démonstratifs peu nuancés. Du reste, Vigny, qui exècre l'esprit de système, semble parfois nous encourager à la plus grande autonomie herméneutique³⁹ ; c'est en tout cas ce que suggère paradoxalement cette diatribe de Renaud, au chapitre VI de *La Canne de jonc* :

L'expérience seule et le raisonnement qui sort de nos propres réflexions peuvent nous instruire. Voyez, vous qui vous en mêlez, l'inutilité des belles-lettres. À quoi servez-vous ? qui convertissez-vous ? et de qui êtes-vous jamais compris, s'il vous plaît ? Vous faites presque toujours réussir la cause contraire à celle que vous plaidez. Regardez, il y en a un qui fait de Clarisse le plus beau poème épique possible sur la vertu de la femme ; – qu'arrive-t-il ? On prend le contre-pied et l'on se passionne pour Lovelace, qu'elle écrase pourtant de sa splendeur virginale, que le viol même n'a pas ternie ; pour Lovelace, qui se traîne en vain à genoux pour implorer la grâce de sa victime sainte, et ne peut fléchir cette âme que la chute de son corps n'a pu souiller. Tout tourne mal dans les enseignements. Vous ne servez à rien qu'à remuer des vices, qui, fiers de ce que vous les peignez, viennent se mirer dans votre tableau et se trouver beaux.⁴⁰

Vigny se rit-il ici de ses propres craintes ? Toujours est-il que cette mise en cause de son métier d'écrivain ne semble pas manquer d'ironie. Le locuteur, qui a déjà eu l'occasion de revendiquer n'être pas un véritable conteur⁴¹, manifeste en effet une certaine méconnaissance de la littérature en la réduisant à une tentative d'édification entachée par une profonde immoralité, comme s'il était prisonnier d'une conception scolaire et stéréotypée. La façon dont il souligne l'ambiguïté foncière des œuvres et leur réception immanquablement ouverte, sans admettre, cependant, que « [t]out est bilatéral dans le domaine de la pensée »⁴², montre

³⁶ S. Suleiman, *Le Roman à thèse*, op.cit., p. 285.

³⁷ Voir la distinction établie par Hans Robert Jauss (telle que la rappelle Vincent Jouve dans *La Lecture*, op.cit., p. 96) « entre l'"effet" – qui est déterminé par l'œuvre – et la "réception" – qui dépend du destinataire actif et libre. »

³⁸ U. Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 234.

³⁹ Voir chapitre 6, p. 387 sqq.

⁴⁰ *Servitude et grandeur militaires*, III, chapitre VI, p. 797-798.

⁴¹ *Ibid.*, chapitre II, p. 769 : « Je ne vous dirai que quelques époques de mon histoire, et je ne ferai que suivre mon caprice. J'ai beaucoup vu et beaucoup lu, mais je crois bien que je ne saurais pas écrire. Ce n'est pas mon état, Dieu merci ! et je n'ai jamais essayé. »

⁴² Voir le discours de Blondet à Lucien de Rubempré, dans *Illusions perdues*, (H. de Balzac, op.cit., p. 369) : « en littérature, chaque idée a son envers et son endroit ; personne ne peut prendre sur lui d'affirmer quel est l'envers. Tout est bilatéral dans le domaine de la pensée. [...] Qui de nous pourrait prononcer entre Clarisse et Lovelace, entre Hector et Achille ? Quel est le héros d'Homère ? Quelle fut l'intention de Richardson ? La critique doit contempler les œuvres sous tous leurs aspects. »

pourtant l'ineptie qu'il y aurait à envisager un roman comme un catéchisme. Renaud contribue ainsi à prévenir toute confusion entre prédication et littérature et suggère plutôt – avant Roland Barthes – que « [i]nterpréter un texte, [...] c'est [...] apprécier de quel pluriel il est fait. »⁴³ Les objections que soulève sa tirade – qui nous pousse à produire un « raisonnement [par] nos propres réflexions » – montrent même que le lecteur de Vigny n'est pas seulement incité à traduire des symboles somme toute assez clairs, comme le fait pourtant valoir Fernand Baldensperger : « Un secret à conquérir, la récompense d'une énigme à déchiffrer sont assurément des compensations fort acceptables pour l'effort exigé »⁴⁴. Les vers par lesquels Vigny apostrophe ses lecteurs à la fin de « L'Esprit pur » montrent qu'il attend d'eux davantage :

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 !⁴⁵

L'idée de « se connaître » grâce au regard d'autrui suppose bien que, malgré l'orgueil qu'il affiche dans cet ultime morceau, le poète ne prétend pas tant guider les hommes que leur laisser une œuvre dont ils pourront eux-mêmes tirer et renouveler les leçons, y compris celles auxquelles lui ne songeait pas. Vigny annonce ainsi l'ouverture de Michel Butor, qui confie :

Lorsque je lis ce qu'on écrit sur mes livres, ce qui m'intéresse, ce n'est pas de retrouver ce que je sais déjà. S'il ne réussit à me proposer que ce que j'ai pensé moi-même avant lui, je ne puis juger ce commentateur que comme un assez bon élève.

Par contre, s'il me révèle quelque chose à quoi je n'avais pas pensé, mais qui me fait comprendre ce qui m'était obscur dans ce que j'écrivais, je le considère comme un maître.⁴⁶

⁴³ R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, « Points », 1970, p. 11.

⁴⁴ F. Baldensperger, *Alfred de Vigny, op. cit.*, p. 214.

⁴⁵ « L'Esprit pur », v. 64-67, *Les Destinées*, p. 168.

⁴⁶ Michel Butor, « La Lecture critique », *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p. 16.

BIBLIOGRAPHIE

I/ ŒUVRES D'ALFRED DE VIGNY (ÉDITIONS CONSULTÉES)

A) ŒUVRES COMPLÈTES

BALDENSPERGER (F.), *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny*, Paris, Conard, 1914-1935.
- *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1948. (Cette édition contient notamment *Le Journal d'un Poète*).

BOUVET (A.), *Œuvres complètes*, tome 2 (Prose), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

GERMAIN (F.) et JARRY (A.), *Œuvres complètes*, tome 1 (Poésie et théâtre), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986.

VIALLANEIX (P.), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1968.

B) POÉSIE

BOUVET (A.), *Poésies complètes*, Paris, Armand Colin, 1958.

CHUZEVILLE (J.), *Œuvres complètes d'Alfred de Vigny. Les Poèmes*, Paris, Belles lettres, 1952.

DORCHAIN (A.), *Poésies complètes*, Paris, Classiques Garnier, 1962.

SAINT-GÉRAND (J.-Ph.), *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978.

1. POÈMES ANTIQUES ET MODERNES

ESTÈVE (E.), Paris, Hachette, 1914.

2. *LES DESTINÉES*

ESTÈVE (E.), Paris, Hachette, 1924.

SAULNIER (V.-L.), Genève & Paris, Droz & Minard, 1967.

TOURNIER (M.), Paris, Larousse, « Nouveaux classiques », 1969.

VIALLANEIX (P.), Paris, Imprimerie nationale, « Lettres françaises », 1983.

C) THÉÂTRE

GERMAIN (F.), *Chatterton, Quitte pour la peur*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

CHATTERTON

DELUME (J.), Paris, Bordas, 1977.

MARCHAL (S.), Paris, Hatier, « Classiques & Cie », 2010.

MAUGIS (H.), Paris, Larousse, « Classiques », 1972.

PETRONI (L.), Bologne, Casa editrice prof. Riccardo Patron, 1962.

REY (P.-L.), Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2001.

ROINET (L.), Paris, Hatier, 1951.

D) RÉCITS

GERMAIN (F.), *Les Consultations du Docteur-Noir. Stello, Daphné*, Paris, Garnier, 1970.

PRASSOLOFF (A.), *Stello. Daphné*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986.

1. *CINQ-MARS*

CORNUZ (J.), Lausanne, Rencontre, 1968.

DELUME (J.) & GRILLET (B.), Paris, Larousse, « Classiques », 1951.

GARDES (G.), Lyon, Horvath, 1994.

PICHEROT (A.), Gallimard & Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1970 (préface de J. Roudaut).

- Gallimard, « Folio », 1980 (préface de P. Gascar).

REVON (M.), Paris, Garnier Frères, 1936.

VANDEN ABEELE-MARCHAL (S.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 2006.

2. *STELLO*

EIGELDINGER (M.), *Stello*, Paris, Garnier-Flammarion, 2008.

JODRY (C.), Paris, Larousse, « Classiques », 1951.

MASSEY (I.), *A Session with Doctor Noir*, Montréal, Mc Gill University Press, 1963.

3. *SERVITUDE ET GRANDEUR MILITAIRES*

AUBERT (C.), Lausanne, Rencontre, 1968.

BERTHIER (P.), Paris, Gallimard, « Folio », 1992.

GERMAIN (F.), Paris, Garnier, 1965.

GRILLET (B.), Paris, Larousse, « Classiques », 1949.

MAC ORLAN (P.), Paris, Alpina, « Classiques pour notre temps », 1961.

POMEAU (R.), Paris, Delmas, 1953.

VANNIER (G.), Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1988 (préface de M. Mohrt).

4. *DAPHNÉ*

GREGH (F.), Paris, Delagrave, 1913.

E) ÉCRITS INTIMES

AMBRIÈRE (M.) (dir.), *Correspondance d'Alfred de Vigny*, Paris, Presses Universitaires de France, Centre de Correspondances du XIXe siècle – Université de Paris – Sorbonne.

- Tome 1 (1816 - juillet 1830), 1989.
- Tome 2 (août 1830 - septembre 1835), 1991.
- Tome 3 (septembre 1835 - avril 1839), 1994.
- Tome 4 (mai 1839 - mars 1843), 1997.

CHOTARD (L.) & SANGNIER (J.), « Un carnet inédit d'Alfred de Vigny : Voyage en Angleterre – 1839 », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 20, 1991, p. 31-59.

SABOURIN (L.), *Papiers académiques inédits*, Paris, Champion, 1998.

SANGNIER (J.), *Mémoires inédits, fragments et projets*, Paris, Gallimard, 1958.

SÉCHÉ (L.), *Œuvres complètes – Correspondance*, 2 tomes (1822-1849, 1850-1863), Paris, Mignot, La Renaissance du livre, 1915-1925.

II/ AUTRES ŒUVRES CITÉES

A) LITTÉRATURE

Les XV joies de mariage [XIV^e-XV^e siècle], éd. Jean Rychner, Genève, Droz, 1999.

Nouvelles du XVII^e siècle, éd. J. Lafond et R. Picard (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

Romans terrifiants, éd. F. Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1984.

ALEMBERT (d'), *Lettre à M. Rousseau*, Amsterdam, Zacharie Chatealain, 1759.

AUBIGNÉ (A. d'), *Les Tragiques* [1616], éd. F. Lestringant, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995.

AUGUSTIN, *Les Confessions* [397-401], livre III, éd. L. Jerphanion (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

BALZAC (H. de), *La Peau de chagrin* [1831], éd. C. Bouttier et G. Chamarat, Paris, Pocket, « Classiques », 1998.

- *Le Père Goriot* [1835], éd. S. Vachon, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1995.
- *Le Livre mystique* [1835], *Louis Lambert, Les Proscrits, Jésus-Christ en Flandre*, éd. Samuel S. de Sacy, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1980.
- *Une ténébreuse affaire* [1841], éd. G. Gengembre, Paris, Presses Pocket, 1993.
- « Avant-propos » de *La Comédie Humaine* [1842], t. I, éd. M. Bouteron, Paris, Gallimard,

- « Bibliothèque de la Pléiade », 1951.
- *Illusions perdues* [1843], éd. Ph. Berthier, Paris, Garnier Flammarion, 1990.
 - *Sur Catherine de Médicis* [1846], *La Comédie humaine*, t. X (Études philosophiques – II, Études analytiques), éd. M. Bouteron, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.
 - *Le Cousin Pons* [1848], éd. M. Ménard, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1983.
 - *L'Envers de l'histoire contemporaine* [1848], éd. S. S. de Sacy, Paris, Gallimard, « Folio », 1970.
- BARBEY D'AUREVILLY (J.), *Une vieille maîtresse* [1865], *Œuvres romanesques complètes*, t. I, éd. J. Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964.
- *Les Diaboliques* [1874], éd. J. Decottignies, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1985.
- BAUDELAIRE (B.), *Notes nouvelles sur Edgar Poe* [1857], in Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, éd. T. Todorov, Paris, Gallimard, « Folio », 1974.
- *Les Fleurs du Mal* [1861], éd. J. E. Jackson, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche classique », 1999.
 - *Le Spleen de Paris* [1869], éd. D. Scott & B. Wright, Paris, Garnier-Flammarion, 1987.
- BEAUMARCHAIS (A. C. de), *Essai sur le genre dramatique sérieux* [1767], Paris, Mignot, 1912.
- *Le Barbier de Séville* [1775], éd. R. Pomeau, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- BERGERAC (C. de), *L'Autre monde* (1662), in *Libertins du XVIIe siècle*, t. I, éd. J. Prévot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- BOILEAU (N.), *Satires, Épîtres, Art poétique*, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, « Poésie », 1985.
- BOSSUET (J. B.), *Le Carême du Louvre* [1662], éd. C. Cagnat-Deboeuf, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001.
- *Maximes et réflexions sur la comédie* [1694], Paris, Eurédit, 2007.
- BOURBON (A. de, prince de Conti), *Traité de la Comédie et des Spectacles* Paris, Billaine (1667).
- BOURGEOIS (A.) et MALLIAN (J.), *La Nonne sanglante*, Paris, Dondey-Dupré, 1835.
- BOURGET (P.), *Études et portraits*, Paris, Plon-Nourrit, 1905-1906 (sur Vigny en particulier : p. 74-91).
- BRECHT (B.), *Le Théâtre épique* [1927-1937], *Écrits sur le théâtre*, éd. J.-M. Valentin (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- BYRON, *Cain* [1822], traduit en vers français et réfuté dans une suite de remarques philosophiques et critiques par F. d'Olivet [1823], Genève-Paris, Slatkine, 1981.
- *Ciel et Terre* [1823], *Œuvres complètes*, t. VI, trad. et éd. Paulin Paris, Paris, Dondey-Dupré, 1830, p. 371-422.
- CALDERÓN DE LA BARCA (P.), *La Vie est un songe* [1633], trad. A. Latour, éd. D. Souiller, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1996.
- *Le Grand théâtre du monde* [1645] ; trad. et éd. F. Bonfils, Paris, Garnier-Flammarion, 2003.
- CARMONTELLE, *Proverbes dramatiques* [1773], Paris, Delongchamps, 1822, t. I.

CERVANTES (M. de), *Nouvelles exemplaires* [1613] trad. et éd. J. Cassou, Paris, Gallimard, « Folio », 1949.

CHAPELAIN (J.), *De la lecture des vieux romans* [1647], Genève, Slatkine reprints, 1968.

CHATEAUBRIAND (F.-R. de), *Essai sur les révolutions*, Londres, Deboffe, 1797.

- *Génie du christianisme*, Paris, Migneret, 1802.

- *Atala*, René, *Les Dernier Abencerage*, éd. P. Moreau, Paris, Gallimard, « Folio », 1971

- *De Buonaparte, des Bourbons et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes, pour le bonheur de la France et celui de l'Europe*, Lyon, Ballanche, 1814.

- *Études historiques* [1831], *Œuvres choisies*, Paris, Lévy, 1872.

CHÉDEVILLE (É. M. de), *Les Mystères d'Isis* [1801] Paris, Migneret, 1806.

CHÉNIER (A.), *Poésies*, éd. L. Becq de Fouquières [Paris, Charpentier, 1872], Paris, Gallimard, « Poésie », 1994.

COLERIDGE (S. T.), *Biographia Literaria* en 1817, éd. George Watson, Londres, Dent & sons, Everyman's library, 1965.

CONSTANT (B.), *De la religion, considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, Bruxelles, De Mat, 1824.

- *De la Guerre de Trente Ans, Mélanges de littérature et de politique*, Paris, Pichon et Didier, 1829.

- *De Mme de Staël et de ses ouvrages* [1829], *Adolphe*, éd. J.-H. Bornecque, Paris, Garnier, 1963.

CORNEILLE (P.), *Polyeucte* [1643] éd. P. Dandrey, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 1996.

- *Discours de la tragédie* [1660], *Théâtre complet*, t. I éd. G. Couton, Paris, Garnier, 1971.

DANTE, *La Divine comédie* [début du XIV^e siècle], trad. et éd. J. Risset, Paris, Garnier-Flammarion, 1985.

DELILLE (J.), *Les Jardins* [1782], Paris, Lebailly, Avignon, Chaillot, 1834.

DICKENS (C.), *David Copperfield* [1850], trad. et éd. S. Monod, Paris, Garnier-Flammarion, 1978.

DIDEROT (D.), *Entretiens sur Le Fils naturel* [1757], *Paradoxe sur le comédien* (1830), éd. J. Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 2005.

- *Contes et romans*, éd. M. Delon (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.

DOSTOÏEVSKI (F.), *Crime et Châtiment* [1866], trad. A. Markowicz, Arles, Actes Sud, « Thesaurus », 1996.

DUMAS (A.), *La Tour de Nesle* [1832], *Drames romantiques*, éd. C. Aziza, Paris, Omnibus, 2002.

- *Les grands hommes en robe de chambre – Louis XIII et Richelieu* [1855], Paris, Michel Lévy, 1866.

FÉNELON, *Les Aventures de Télémaque* [1699], éd. J. Le Brun, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995.

FLAUBERT (G.), *L'Éducation sentimentale* [1869], éd. C. Gothot-Mersch, Paris, Garnier-Flammarion, 1985.

- *Trois Contes* [1877], éd. P.-M. de Biasi, Paris, Librairie générale française, « Livre de poche », 1999.
 - *Bouvard et Pécuchet* (1881), éd. P.-M. de Biasi, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1999.
 - *Correspondance*, éd. L. Conard [1926-1933], éd. électronique D. Girard et Y. Leclerc, Rouen, 2003, <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/accueil.html>
- GENLIS (S. F. de), *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, Paris, Libraires associés, 1780-1781.
- *Adèle et Théodore*, Paris, Lambert & Baudouin, 1782.
- GESSNER (S.), « Tableau du Déluge », trad. Huber [1762], *Œuvres*, t. II, Paris, Renouard, 1799.
- GOETHE (J. W.), *Wilhelm Meister* [1794-1796], trad. B. Briod, éd. B. Lortholary, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1978.
- GONCOURT (E. de), *Journal*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1851-1895.
- HEREDIA (J. M. de), *Les Trophées* [1893], éd. Anny Detalle, Paris, Gallimard, 1981.
- HÉSIODE, *Théogonie, Les Travaux et les jours* [VIII^e s. avt J.-C.], éd. Paul Mazon, Paris, Belles lettres, [1928], 1964.
- HOMÈRE [VIII^e s avant JC], *L'Illiade*, trad. et éd. R. Flacelière ; *Odysée*, trad. V. Bébard, éd. J. Bébard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1955.
- HORACE, *Art poétique* [I^{er} s. avt J.-C.], *Œuvres*, éd. F. Richard, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- HUET (P.-D.), « Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans » [1669], Paris, Mabre-Cramoisy, 1678.
- HUGO (V.), *Odes et Ballades* [1828], éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1964.
- *Cromwell* [1827], éd. A. Ubersfeld, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
 - *Dernier jour d'un condamné* [1829], éd. R. Borderie, Gallimard, « Folio classique », 1970.
 - *Orientales* [1829], éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1966.
 - *Hernani* [1830], éd. C. Eterstein, Paris, Garnier-Flammarion, 1996.
 - *Les Feuilles d'automne* [1831], éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1966.
 - *Notre-Dame de Paris* [1831], éd. S. de Sacy, Paris, Gallimard, « Folio », 2002.
 - *Lucrece Borgia* [1833], *Œuvres complètes, Théâtre I*, éd. A. Ubersfeld, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.
 - *Claude Gueux* [juillet 1834], éd. E. Buron, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1995.
 - *Littérature et philosophie mêlées* [1834], *Œuvres complètes, Critique*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.
 - *Les Chants du crépuscule* [1835], éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1964-1970.
 - *Ruy Blas* [1838], éd. R. Poulliart, Paris, Garnier-Flammarion, 1979.
 - *Les Rayons et les Ombres* [1840], éd. P. Albouy, Paris, Gallimard, « Poésie », 1964-1970.
 - *La Légende des siècles* [1859], éd. C. Millet, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2000.
 - *Religions et religion* [1880], *Œuvres complètes, Poésie III*, éd. J. Delabroy, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.
 - *La Fin de Satan* [1886], *Œuvres complètes, Poésie IV*, éd. J. Seebacher et G. Rosa (dir.), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1986.

- *Océan*, éd. R. Journet, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.
- IONESCO (E.), *Notes et contre-notes* [1962], Paris, Gallimard, « Idées », 1966.
- LA BRUYÈRE (J. de), *Les Caractères* [1688], VIII, 19, éd. E. Bury, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1995.
- LA FONTAINE (J. de), *Fables* [1668-1693], éd. J.-C. Darmon, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche classique », 2002.
- LAMARTINE (A. de), « Destinées de la poésie » [1834], *Œuvres de Lamartine*, Bruxelles, Meline, 1836.
- *Œuvres poétiques complètes*, éd. M.-F. Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.
- LAMENNAIS (F. de), *Paroles d'un croyant* [1834], Paris, Garnier, 1860.
- LA SALE (A. de), *Le Réconfort de Madame de Fresne* [XV^e siècle], éd. I. Hill, Université d'Exeter, 1979.
- LEIRIS (M.), *Brisées* [1966], Paris, Gallimard, « Folio », 1992.
- LUCRÈCE, *De la nature* [I^{er} siècle avant J.-C.], trad. & éd. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- MAINTENON, *Proverbes inédits*, Paris, J.-J. Blaise (1829).
- MACPHERSON (J.), *Poèmes d'Ossian* [1760-1763], trad. P. Letourneur, Paris, Dentu, 1795.
- MALLARMÉ (S.), *Crise de vers* [1886-1892], *Œuvres complètes*, t. II, éd. B. Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.
- MALRAUX (A.), *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977.
- MARIVAUX, *Vie de Marianne* [1731], éd. J. Dagen, Paris, Gallimard, « Folio », 1997.
- MARMONTEL (J.-F.), *Contes moraux* [1761], *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Verdière, 1818.
- *Apologie du théâtre* [1761], *Œuvres complètes*, t. V, 1^{ère} partie, Paris, Belin, 1819.
- MAROT (C.), *Épîtres* [1538], éd. C. A. Mayer, Paris, Nizet, 1977.
- MAUPASSANT (G. de), *Pierre et Jean*, « Étude sur le roman » [1888], éd. A. Rochelois, Paris, Gallimard, « Folio plus classiques », 2005.
- MAURIAC (F.), *Le Romancier et ses personnages* [1933], *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, t. II, éd. Jacques Petit, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.
- MERCIER (L.-S.), *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique* [1773], Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- MÉRIMÉE (P.), *Chronique du règne de Charles IX* [1829], éd. T. Ozwald, Paris, Garnier-Flammarion, 2007.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, éd. C. Bourqui & G. Forestier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

MONTAIGNE (M. de), *Essais* (1595), éd. J. Céard (dir.), Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », « La Pochothèque », 2001.

MONTESQUIEU, *Lettres persanes* [1721], éd. P. Carile, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1995.

MUSSET (A. de), *Poésies complètes*, éd. F. Lestringant, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2006.

- *La Confession d'un enfant du siècle* [1836], éd. F. Lestringant, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2003.

- *Il ne faut jurer de rien* [1836], *On ne saurait penser à tout* [1849] éd. S. Ledda, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2011.

- *Lettres de Dupuis et Cotonet* [1836-1837], *Œuvres*, Paris, Charpentier, 1837.

MUSSET-PATHAY (V.-D. de), *Contes historiques*, Paris, Desoer, 1826.

NERVAL (G. de), *Les Filles du Feu, Les Chimères et autres textes*, éd. M. Brix, Librairie générale française, « Le livre de poche classique », 1999.

- *Les Faux Saulniers* [1850], *Œuvres complètes*, t. II, éd. J. Guillaume et C. Pichois (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

- *Voyage en Orient* [1851], *ibid.*

NICOLE (P.), *Traité de la Comédie* [1667], éd. L. Thirouin, Paris, Honoré Champion, « Sources classiques », 1998.

NODIER (C.), *Smarra* [1821], éd. P. Berthier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1982.

OVIDE, *Métamorphoses* [~ an 2 après J.-C.], éd. G. Lafaye, Paris, Belles Lettres, 1966.

PASCAL (B.), *Pensées* (1670), éd. L. Brunschvicg, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1972.

PÉGUY (C.), *Les Suppliants parallèles* [1905], *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Nouvelle Revue Française, 1920, p. 439.

- « Ébauche d'une étude sur Alfred de Vigny » [1924], Genève, Slatkine Reprints, 1974, p. 293-326.

PIXÉRÉCOURT (C. G. de), *Théâtre choisi*, Paris, Tresse, 1841-1843 (4 tomes).

PRÉVOST, *Manon Lescaut* [1731], éd. J. Goulemot, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 2005.

- *Cleveland* [1738-1739], éd. J. Sgard et P. Stewart, Paris, Desjonquères, 2003.

PROUST (M.), *À la recherche du temps perdu* (1927), éd. J.-Y. Tadié (dir.), Paris, Gallimard, « Quarto », 1999.

- *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard (1954).

QUINET (E.), *Ahasvérus* [1833], Paris, Comptoir des imprimeurs unis, 1843.

- « De *La Vie de Jésus* par le docteur Strauss », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} décembre 1838, p. 585-629.
- RABELAIS (F.), *Pantagruel* [1532], éd. G. Defaux, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1994.
- RACINE (J.), *Théâtre complet* II, éd. J.-P. Collinet, Gallimard, « Folio classique », 1983.
 - *Britannicus* [1670], éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995.
 - *Bérénice* [1670], éd. A. Delbée et G. Forestier, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 1987.
- RAVEL (C. Colnet du), *Extrait d'un grand ouvrage intitulé « Biographie des auteurs morts de faim »*, faisant suite à *L'Art de dîner en ville à l'usage des gens de lettres* [2^e éd., 1810], Paris, Bureau de la Bibliothèque choisie, 1853.
- ROUSSEAU (J.-J.), *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* [1758], *Œuvres complètes*, t. V (*Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*), éd. B. Gagnebin & M. Raymond (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
 - *La Nouvelle Héloïse* [1761], éd. M. Launay, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
 - *Émile*, *Œuvres complètes*, t. IV, éd. B. Gagnebin & M. Raymond (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
 - *Confessions* [1782-1789], éd. J. Voisine, Paris, Garnier, 1980.
- ROUSSET (J.), *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, José Corti, 1988 (2 tomes).
- SADE, *Dialogue d'un prêtre et d'un moribond* (1926), *Œuvres*, t. I, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.
- SAINT-LAMBERT, *Les Saisons* [1769], Paris, Salmon, 1823.
- SAND (G.), *La Mare au diable* [1846], éd. L. Cellier, Paris, Gallimard, « Folio », 1973.
- SARTRE (J.-P.), *Qu'est-ce que la littérature ?* [1948], Paris, Gallimard, « Folio », 1985.
- SCOTT (W.), *Quentin Durward* [1823], trad. P. Jaudel, in *Ivanhoé et autres romans*, éd. S. Monod et J.-Y. Tadié (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.
- SCRIBE (E.), *La Juive* [1835], Paris, Stock, 1935.
- SHAKESPEARE (W.), *Le Marchand de Venise* [1596-1598], trad. Jean Grosjean, Paris, Garnier-Flammarion, 1994.
 - *Richard III* [1597] éd. E. A. J. Honigmann, Londres, Penguin Books, 1995.
 - *Hamlet* [1601], texte établi par H. Suhamy, trad. J.-M. Déprats, éd. G. Venet, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2004.
 - *Macbeth* [1606] ; trad. P. J. Jouve, éd. R. G. Cox & G. Wilson Knight, Paris, Garnier-Flammarion, 2006.
 - *Othello* (1622), Londres, Penguin, « popular classics », 2001. – Trad. J.-F. Ducis, Paris, Maradan, 1793.
- STAËL (G. de), *Essai sur les fictions* [1795], éd. M. Tournier, Paris, Ramsay, 1979.
 - *De la littérature* [1800], éd. G. Gengembre & J. Goldzink, Paris, Garnier-Flammarion, 1991.
 - *Delphine* [1802], éd. S. Balayé et L. Omacini, Genève, Droz, 1987.

- *De l'Allemagne* [1813], éd. S. Balayé, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830], éd. M. Crouzet, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 2002.

- *La Chartreuse de Parme* [1839], éd. P.-L. Rey, Paris, Pocket, « Classiques », 1998.

- *Chroniques italiennes*, [1839, 1865], éd. B. Didier, Paris, Garnier-Flammarion, 1977.

SOUMET (A.), *La Divine épopée*, Paris, Arthus Bertrand, 1840.

THACKERAY (W.), *Mémoires de Barry Lyndon* [1856], trad. Léon de Wailly, éd. Serge Soupel, Paris, Flammarion, 1990.

VALÉRY (P.), *Variété* [1924-1944], *Œuvres*, t. I, éd. J. Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

- *Tel Quel* [1941-1943], *ibid.*, t. II, 1960.

- *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1946.

VERHAEREN (É.), *De Baudelaire à Mallarmé suivi de Parnassiens et symbolistes*, éd. J.-B. Baronian, Lausanne, L'Âge d'homme, 2008.

VIRGILE, *Bucoliques* [I^{er} s. avt J.-C.], éd. E. de Saint-Denis, Paris, Belles lettres, 1967.

- *Énéide*, éd. & trad. J. Perret, revue par R. Lesueur, Paris, Belles lettres, 1995.

VOLTAIRE, *Romans et contes*, éd. J. Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

- *Mélanges*, éd. J. Van Den Heuvel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961

- *Dictionnaire philosophique* [1764-1769], éd. Alain Pons, Gallimard, « Folio classique », 1994.

VORAGINE (J. de), *Légende dorée* [XIII^e siècle], trad. T. de Wyzewa, Paris, Sruil, « Points », 1998.

ZOLA (É.), *Les Romanciers naturalistes* [1881], *Œuvres complètes*, éd. H. Mitterand (dir.), t. 10, *La Critique naturaliste (1881)*, éd. F.-M. Mourad, Paris, Nouveau monde éditions, 2004.

- *La Débâcle* [1892], éd. H. Mitterand, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1984.

B) PHILOSOPHIE

ARISTOTE, *Poétique* [IV^e s. avt J.-C.], trad. & éd. R. Dupont-Roc & J. Lallot, Paris, Seuil, « Poétique », 1980.

- *Rhétorique* trad. & éd. M. Dufour, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

BERGSON (H.), *Le Rire* [1940], Paris, PUF, « Quadrige », 1985.

CAMUS (A.), *L'Homme révolté* [1951], *Œuvres complètes*, t. III, éd. R. Gay-Crosier (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.

DESCARTES (R.), *Méditations métaphysiques* [1641], *Œuvres philosophiques*, t. II (1638-1642), éd. F. Alquié, Paris, Dunod, Classiques Garnier, 1996.

DU BOS (J.-B.), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719], Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993.

EMPIRICUS (S.), *Esquisses pyrrhoniennes* [~ III^e s], trad. et éd. P. Pellegrin, Paris, Seuil, « Points », 1997.

FICIN (M.), *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes* [XV^e s], trad. & éd. R. Marcel, Paris, Les Belles Lettres, « Les classiques de l'humanisme », 2007.

JOUFFROY (T.), *Mélanges philosophiques*, Paris, Ladrance, 1838.

KANT (E.), *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* [1764], trad. et éd. M. David-Ménard, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.

- *Critique de la raison pure* [1787], trad. et éd. A. Renaut, Paris, Garnier-Flammarion, 2006.

LA BOÉTIE (É. de), *Discours de la servitude volontaire*, (1571) éd. P. Léonard, Paris, Payot, « Petite bibliothèque », 1993.

MAISTRE (J. de), *Œuvres*, éd. P. Glaudes, Robert Laffont, « Bouquins », 2007.

MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois* [1748], éd. R. Derathé, Paris, Classiques Garnier, 2011.

PLATON, *Gorgias* [IV^e siècle avt J.-C.], trad. A. Croiset, éd. T. Formet, Paris, Gallimard, « Folio plus - philosophie », 2009.

- *Protagoras*, [trad. et éd. P. Demont & M. Trédé, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1993.

- *La République*, éd. R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

RENAN (E.), *Vie de Jésus* [1863], éd. Jean Gaulmier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1974.

SCHOPENHAUER (A.), *Le monde comme volonté et comme représentation* [1819], trad. et éd. U. Batini, M. Dautry, C. Sommer, V. Stanek, Paris, Gallimard, 2009, 2 tomes.

STRAUSS (D.-F.), *La Vie de Jésus* [1835], trad. É. Littré, Paris, Librairie philosophique de Ladrance, 1856.

TERTULLIEN, *Les Spectacles* [II^e siècle], trad. & éd. M. Turcan, Paris, Cerf, « Sources chrétiennes », 1986.

C) HISTOIRE

BARANTE (P. de), *Histoire des ducs de Bourgogne de la maison de Valois (1364-1477)*, t. I, Paris, Ladvocat, 1824.

- « Histoire des français aux XIV^e et XV^e siècles par M. Monteil » [1830], *Mélanges historiques et littéraires*, t. II, Paris, Ladvocat, 1835.

ÉGINHARD, *Vie de Charlemagne* [830], trad. et éd. F. Guizot, Paris, Brière, 1824.

GUIZOT (F.), *Histoire de la civilisation en France depuis la chute de l'empire romain jusqu'en 1789*, t. I, Bruxelles, Vandooren, 1829.

LETERRIER (S.-A.), *Le XIX^e siècle historien. Anthologie raisonnée*, Paris, Belin, « Histoire sup », 1997.

MICHELET (J.), *Histoire de la Révolution française* [1847-1853], éd. Gérard Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1952.

SUÉTONE, *Vies des douze Césars* [~ 121], livres V-VI (Claude, Néron), trad. et éd. Henri Ailloud, Paris, Belles lettres, 2002.

THIERRY (A.), *Dix ans d'études historiques* [1834], *Œuvres complètes*, t. VI, Paris, Furne, 1851.

TOULOUGEON (E. de), *Histoire de France depuis la Révolution de 1789 écrite d'après les mémoires et manuscrits contemporains, recueillis dans les dépôts civils et militaires*, Paris, Didot, 1801, t. I.

VOLNEY, *Leçons d'histoire de l'an III* [1795], *Œuvres*, t. VII, Paris, Parmentier, 1825.

III/ BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

A) ÉTUDES SUR VIGNY

1. RÉCEPTION DES CONTEMPORAINS

a) SÉLECTION

BANVILLE (T.), *Mes souvenirs*, Paris, Charpentier, 1882 (sur Vigny en particulier : p. 38-52).

BARBEY D'AUREVILLY (J.), *Le Pays*, 8 mai 1860 (sur les *Poèmes antiques et modernes*) ; repris dans « M. de Vigny », *Les Œuvres et les hommes III (Les Poètes)*, *Œuvre critique I*, introduction et notes, M.-C. Huet-Brichard, Paris, Belles lettres, 2004, p. 715-723.

- *Le Pays*, 15 mai 1860 (sur l'œuvre en prose) ; repris dans « Alfred de Vigny », *Les Œuvres et les hommes XXIII (Poésie et Poètes)*, Paris, Lemerre, 1906, p. 1-14.

- *Le Nain Jaune*, 26 septembre 1863 ; repris dans *Les Quarante médaillons de l'Académie*, Grasset, « Cahiers rouges », 2007, p. 33-35.

- *Le Pays*, 31 janvier 1864 (sur *Les Destinées*) ; repris dans « Alfred de Vigny », *Les Œuvres et les hommes XI (Les Poètes)*, *Œuvre critique III*, introduction et notes, C. Mayaux, Paris, Belles lettres, 2007, p. 823-834.

- *Le Nain Jaune*, 24 janvier 1867 (sur *Le Journal d'un poète*) ; repris dans « Alfred de Vigny », *Les Œuvres et les hommes XXIII (Poésie et Poètes)*, Paris, Lemerre, 1906, p. 14-24.

BRIZEUX (A.), « Théâtre de l'Odéon – *La Maréchale d'Ancre*, drame en cinq actes en prose, par M. Alfred de Vigny. », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1831, album, p. 86-91.

DE BROGLIE (V.), « *Le More de Venise*. De l'état actuel de l'art dramatique en France », *Revue française* n° XIII, janvier 1830, p. 60-120.

FRANCE (A.), *Alfred de Vigny. Étude*, Paris, Bachelin-Deflorenne, 1868.

GAUTIER (T.), « Reprise de "Chatterton" (en décembre 1857) », *Le Moniteur*, 28 septembre 1863 ; repris dans *Histoire du romantisme*, Paris, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1993, p. 131-142.

HUGO (V.), « *Poèmes*. Héléna, le Somnambule, la Fille de Jephté, la Femme adultère, le Bal, la Prison, etc. », *L'Étoile*, 24 mars 1822 ; repris dans *Œuvres complètes II*, dir. J. Massin, Paris, le Club français du livre, 1967, p. 35-39.

- « *Poèmes*. Héléna, la Fille de Jephté, le Somnambule, le Bal, la Prison, le Malheur, etc. », *Le Réveil*, 25 septembre 1822 ; *ibid.*, p. 39-41.

- « *Méditations poétiques* par A. de Lamartine ; *Le Trapiste*, poème, par M. le comte Alfred de Vigny », *Le Réveil*, 10 décembre 1822 ; *ibid.*, p. 44-48.

- « *Éloa* ou la Sœur des Anges, mystère, par le comte Alfred de Vigny », *La Muse française* I-11, 15 mai 1824 ; *ibid.*, p. 452-458.

- « *Cinq-Mars*, ou une conjuration sous Louis XIII », *La Quotidienne*, 30 juillet 1826 ; *ibid.*, p. 773-777.

JANIN (J.), *Histoire de la littérature dramatique*, Paris, 1853.

LAMARTINE (A.), *Cours familial de littérature*, Paris, texte publié à compte d'auteur, 1863 (entretiens 94 & 95, p. 164-312).

LASSAILLY (C.), « *Servitude et grandeur militaires* par le comte Alfred de Vigny », *L'Indépendant*, 1^{er} novembre 1835.

LECONTE DE LISLE, *Les Poètes contemporains*, *Le Nain Jaune*, 1864 (IV, « Alfred de Vigny »).

LEMAÎTRE (J.), *Les Contemporains*, Paris, Lecène & Oudin, 1886 (p. 105-112, « Alfred de Vigny ou l'orgueil sauveur »).

LOMÉNIE (L. de), « Alfred de Vigny », *Galerie des contemporains illustres*, Paris, Bureau central,

1840, t. II, p. 9.

MIRECOURT (E. de), *Alfred de Vigny*, Paris, Havard, 1856.

MONTÉGUT (E.), « *Le Journal d'un poète* », *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1867, p. 224-254.

PLANCHE (G.), « *Louis XI – Teresa* », *Revue des Deux Mondes*, 14 février 1832, p. 509-521.

- « *Chatterton* », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} février 1835, p. 428-442.

SAINTE-BEUVE (C.A.), *Portraits contemporains*, Paris, Didier, 1846, p. 643-650 (reprise de l'article sur *Cinq-Mars* publié dans *Le Globe* le 8 juillet 1826).

- *Critiques et portraits littéraires*, Paris, E. Renduel, 1836, p. 322-347 (reprise de l'article de 1835 sur *Servitude et grandeur militaires*).

- *Portraits littéraires*, Paris, E. Renduel, 1862, p. 466-489 (reprise de l'article de 1846 sur la réception de Vigny à l'Académie française).

- *Causeries du lundi*, Paris, Michel Lévy Frères, 1866, p. 416-492 (reprise du portrait de Vigny publié dans la *Revue des Deux Mondes* le 15 avril 1864).

STENDHAL, « *Vigny and the divine tear* », *New Monthly Magazine*, décembre 1824 ; repris dans G. Strickland, *Selected journalism from the english reviews*, Londres, John Calder, 1959, p. 29-31.

ZOLA (E.), *Le Naturalisme au théâtre*, Paris, E. Fasquelle, 1881 (p. 403-411, Les reprises – *Chatterton*).

b) ÉTUDES SUR CETTE RÉCEPTION, CITANT DES EXTRAITS

BADESCO (L.), *La génération poétique de 1860. La Jeunesse des deux rives*, Paris, Nizet, 1971 (sur Vigny en particulier : p. 170-186).

BASSAN (F.), « *Les Débuts Dramatiques d'Alfred de Vigny : "Roméo et Juliette" et "Le More de Venise"* », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 9, 1979-1980, p. 56-62.

- « *Les Représentations de Chatterton en dehors de la Comédie Française* », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 11, 1981-1982, p. 70-79.

- *Alfred de Vigny et la Comédie-Française*, Tübingen, Gunter Narr Verlag – Paris, Jean-Michel Place, 1984.

CLARKE (S. H.), *The Works of Vigny judged by his contemporaries*, Toulouse, Imprimerie du Sud-Ouest, 1932.

DESROCHES (V.), « *L'accueil du More de Venise en 1829* », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 19, 1989-1990, p. 10-12.

FLOTTES (P.), *Vigny et sa fortune littéraire*, Bordeaux, Ducros, « *Tels qu'en eux-mêmes* », 1970.

JARRY (A.), « *Vigny lecteur (collaborateur ?) de Vert-Vert* », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 6, 1974-1975, p. 35-39.

JENSEN (M. K.), « *Cinq-Mars dans la Gazette de France en 1826* », *Bulletin de l'Association des*

amis d'Alfred de Vigny n° 21, 1992, p. 66-73.

LASSALLE (J.-P.), « Vigny personnage de théâtre en 1832 », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 34, 2005, p. 33-47.

- « Vigny vu par deux hommes de lettres qui sont des dames », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 35, 2006, p. 59-73.

LEBLANC (J. R.), « *Le More de Venise* d'Alfred de Vigny et le changement dans l'opinion des critiques français sur Shakespeare », *Revue d'histoire du théâtre*, juillet-septembre 1984, p. 247-259.

LEFRANC (C.), « Un duo de romances autour de *Chatterton* », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 21, 1992, p. 38-43.

PETRONI (L.), « Les interprétations italiennes d'Alfred de Vigny », *Revue de littérature comparée*, octobre-décembre 1952, p. 432-445.

SABOURIN (L.), « Échos de la réception académique de Vigny dans le journal *l'Époque* », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 21, 1992, p. 74-83.

VANDEN ABEELE-MARCHAL (S.), « Le poète, la presse et le pouvoir : l'accueil de *Chatterton* en 1835 », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 24, 1995, p. 59-77.

2. OUVRAGES

BALDENSPERGER (F.), *Alfred de Vigny. Contribution à sa biographie intellectuelle*, Paris, Hachette, 1912.

- *Alfred de Vigny. Nouvelle Contribution à sa biographie intellectuelle*, Paris, Les belles lettres, « Études françaises », 1932.

BARTFELD (F.), *Vigny et la figure de Moïse*, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1968.

BIRD (C.W.), *Alfred de Vigny's Chatterton : A Contribution to the Study of Its Genesis and Sources*, Los Angeles, Lymanhouse, 1941.

BOEREBACH (B. M.), *Le Rationalisme mystique d'Alfred de Vigny dans son œuvre de moraliste*, Hilversum, Paul Brand, 1929.

BONNEFOY (G.), *La Pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny* [Paris, Hachette, 1944], Genève, Slatkine reprints, 1971.

CAMBIEN (M.), *Les Systèmes conflictuels dans l'œuvre d'Alfred de Vigny*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1980.

CASANOVA (N.), *Vigny sous le masque de fer*, Paris, Calmann-Lévy, 1990.

CASTEX (P.-G.), *Alfred de Vigny*, Paris, Hatier, « Connaissance des lettres », 1957.

- *Vigny. Stello. Servitude et grandeur militaires*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, « Les cours de la Sorbonne », 1963.

- *Les Destinées d'Alfred de Vigny commentées*, Paris, SEDES, 1968.

CHOTARD (L.), *Alfred de Vigny et les arts*, catalogue de l'exposition tenue au musée de la vie romantique du 22 novembre 1997 au 1^{er} mars 1998, Paris, Paris musées, 1997.

CITOLEUX (M.), *Alfred de Vigny : Persistances classiques et affinités étrangères* [Paris, Champion, 1924], Genève, Slatkine reprints, 1977.

CLÉMENCEAU LE CLERC (J.), *L'inspiration biblique dans les Œuvres poétiques d'Alfred de Vigny*, Annemasse, Grandchamp, 1937.

DOOLITTLE (J.), *Alfred de Vigny*, New-York, Twayne, 1967.

DORISON (L.), *Alfred de Vigny, poète philosophe*, Paris, Armand Colin, 1892.

- *Un symbole social : Alfred de Vigny et la poésie politique*, Paris, Didier - Perrin, 1894.

DUPUY, *Alfred de Vigny : ses amitiés, son rôle littéraire*, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1910-1912.

EIGELDINGER (M.), *Alfred de Vigny*, Paris, Seghers, 1965.

ESTÈVE (E.), *Alfred de Vigny, sa pensée et son art*, Paris, Garnier, 1923.

ÉUDE (R.), *Alfred de Vigny intime*, Paris, Comité Alfred de Vigny, 1912.

FLOTTES (P.), *La Pensée politique et sociale d'Alfred de Vigny*, Paris, Les Belles Lettres, 1927.

GERMAIN (F.), *L'Imagination d'Alfred de Vigny*, Paris, Corti, 1961.

GUILLEMIN (H.), *M. de Vigny, homme d'ordre et poète*, Paris, Gallimard, 1955.

JARRY (A.), *Alfred de Vigny le manuscrit de travail de « La Sauvage »*, Paris, Minard, « Archives des lettres modernes », 1974.

- *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire. Lecture psychanalytique*, 2 tomes, Genève, Droz, 1998.

- *Alfred de Vigny poète, dramaturge, romancier*, Paris, Classiques Garnier, « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2010.

LA SALLE (B. de), *Alfred de Vigny*, Paris, Fayard, 1963.

LASSALLE (J.-P.), *Alfred de Vigny*, Paris, Fayard, 2010.

LEFOUIN (C.), *Étude sur Alfred de Vigny Chatterton*, Paris, Ellipses, « résonances », 1996.

LEGRAND (Y.), *La Notion de « couleur » dans l'œuvre poétique d'Alfred de Vigny*, Bordeaux, Pechade, 1966.

- *Le Sentiment de culpabilité d'Alfred de Vigny. L'affaire de l'Académie ou « L'autre procès ». Essai d'analyse d'un comportement*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987.

MARABAIL (P.), *De l'influence de l'esprit militaire sur l'œuvre d'Alfred de Vigny*, Paris, Croville-morant, 1905.

- MASSON (P.-M.), *Alfred de Vigny*, Paris, Bloud, 1908.
- MOREAU (M.-C.), *Chatterton et le drame romantique*, Toulouse, CRDP Midi-Pyrénées, 1996.
- MOREAU (P.), *Les « Destinées » d'Alfred de Vigny*, Paris, Malfère, « Les Grands événements littéraires », 1936.
- *Servitude et grandeur militaires*, Paris, Centre de Documentation Universitaire, « Les Cours de la Sorbonne. Agrégations des Lettres et de Grammaire », 1949.
- MORETTO (F.), *La Nature dans les poèmes de Vigny*, Sao Paulo, 1971.
- PALÉOLOGUE (M.), *Alfred de Vigny*, Paris, Hachette, 1891.
- POPOVA (I.M.), *L'Originalité de l'œuvre d'Alfred de Vigny*, Toulouse, Imprimerie du Sud-Ouest, 1937.
- REFOULÉ (R.), *La Philosophie d'Alfred de Vigny*, Orléans, Auguste Gout, 1914.
- SABOURIN (L.), *Alfred de Vigny et l'Académie française. Vie de l'institution (1830-1870)*, Paris, Champion, 1998.
- SAINT-GÉRAND (J.-Ph.), *Les Destinées d'un style. Essai sur les poèmes philosophiques de Vigny*, Paris, Minard « Lettres Modernes », 1979.
- *L'Intelligence et l'émotion. Fragments d'une esthétique vignyenne (théâtre & roman)*, Paris, Société pour l'information grammaticale, 1988.
- *Alfred de Vigny. Vivre, Écrire*, Presses Universitaires de Nancy, « Phares », 1994.
- SAKELLARIDES (E.), *Alfred de Vigny, auteur dramatique*, Paris, librairie de la plume, 1903.
- SÉCHÉ (L.), *Alfred de Vigny et son temps*, Paris, Juven, 1890-1910.
- SESSELY (A.), *L'influence de Shakespeare sur Alfred de Vigny*, Berne, Éditions du Chandelier, 1928.
- SPRINGSTUB (L.), *En Égypte avec Vigny. Le roman inachevé L'Alméh, Scènes du désert*, Peter Lang, 2007.
- SRABIAN DE FABRY (A.), *Vigny : le rayon intérieur ou la permanence de Stello*, Paris, La Pensée universelle, 1978.
- SUMMERS (V. A.), *L'Orientalisme d'Alfred de Vigny* [Paris, Champion, 1930], Genève, Slatkine reprints, 1976.
- SUNGOLOWSKY (J.), *Alfred de Vigny et le dix-huitième siècle*, Paris, Nizet, 1968.
- VIALLANEIX (P.), *Vigny par lui-même*, Paris, Seuil, « Les Écrivains de toujours », 1966.

3. VOLUMES COLLECTIFS

Depuis 1968, l'Association des Amis d'Alfred de Vigny publie un bulletin annuel, rassemblant

plusieurs articles autour de l'auteur. L'intégralité des sommaires est disponible sur le site de l'association (<http://pagesperso-orange.fr/aaav.site/>²⁸⁰²)

Alfred de Vigny : Un souffle dramatique (actes du colloque national organisé par l'A.R.D.U.A. à Bordeaux les 25 et 26 avril 1997), Y. Legrand (dir.), Bordeaux, L.A.P.R.I.L., *Eidôlon* n° 51, 1998.

Alfred de Vigny romancier (actes du colloque organisé à Amiens les 9 et 10 octobre 2009 par le Centre d'Études du Roman et du Romanesque – CERR/CERCLL), I. Hautbout & M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), Amiens, Encrage Université, « Romanesques », hors-série, 2010.

Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises n° 45 (actes du XLIV^e congrès de l'association, tenu à Paris le 23 juillet 1992), Paris, Belles Lettres, mai 1993.

Des « Lumières » à la « nuit des profondeurs », mélanges à la mémoire de Pierre Flottes, Bordeaux, *Eidôlon* n° 53, 1999.

Europe n° 589, mai 1978.

Poèmes antiques et modernes d'*Alfred de Vigny*, *Séminaires d'analyse textuelle*, seconde série, 2004, Bologne, CLUEB.

Relire Les Destinées d'Alfred de Vigny (actes du colloque de la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes tenu à la Sorbonne le 15 décembre 1979), Paris, CDU-SEDES, 1980.

Revue d'Histoire Littéraire de La France, avril-juin 1964.
- *Vigny connu, méconnu, inconnu*, mai-juin 1998.

Vigny, les Pyrénées & l'Angleterre (actes du colloque tenu à Pau les 20 & 21 mai 1978), Amis d'Alfred de Vigny, Société des Sciences Lettres et Arts de Pau.

Vigny : Romantisme et vérité (actes de la journée d'étude du Centre d'Études Romantiques et Dix-neuviémistes de l'Université de Montpellier tenue le 5 décembre 1996), J. Thélot (dir.), Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, septembre 1997.

4. ARTICLES

a) POÉSIE

AURAIX-JONCHIÈRE (P.), « L'Imaginaire vignyen de l'éternité ou la dialectique de l'ancien et du nouveau dans "La Maison du Berger" et "La Bouteille à la Mer" », in S. Coyault, S.B. Griffiths, R. Pickering & J. Wagner (dir.), *Les Styles de l'Esprit*, Clermont-Ferrand, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1997, p. 39-48.

BECQ (A.), « Perle, cristal et diamant chez A. de Vigny. Exploration d'un réseau d'images », *L'Information littéraire*, septembre-octobre 1975, p. 161-170.
- « Le discours idéologique à l'épreuve du poème : "La Sauvage" d'Alfred de Vigny », *Romantisme*

²⁸⁰² Sauf indication contraire, toutes les ressources en ligne ont été consultées pour la dernière fois le 28 août 2012.

n° 39, 1983, p. 119-126.

- « Des rimes dans *Les Destinées* : le livre du cri », in P. Laforgue (dir.), *Pratiques d'écriture*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 201-206.

BÉNICHOU (P.), « Vigny et l'architecture des *Destinées* », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-février 1980, p. 41-64.

BISHOP (L.), « Jesus as Romantic Hero : *Le Mont des Oliviers* », *The French Review*, printemps 1973, n° special, p. 41-48.

BOWMAN (F. P.), « The Poetic Practices of Vigny's *Poèmes philosophiques* », *The Modern Language Review*, juillet 1965, p. 359-368.

CAMBIEN (M.), « Une Entrée en Littérature : Les "Poèmes" de 1822 », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 12, 1982-1983, p. 53-66.

- « Alfred de Vigny, Philosophe et Poète », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 13, 1983-1984, p. 45-55.

- « Alfred de Vigny dans le texte », *Nineteenth-Century French Studies* n° 19, 1991, p. 369-380.

- « Entre la satire et le poème philosophique : le discours polémique dans *Les Destinées* », *Nineteenth-Century French Studies* n° 25, 1997, p. 320-334.

CHESTERS (G.), « The first canto of Vigny's 'Eloa' : some observations on appropriation, narrative process and metalanguage », *Romance studies*, 1988, p. 19-28.

DUNCAN (P.A.), « Alfred de Vigny's "La Colère de Samson" And Solar Myth », *Nineteenth-Century French Studies* n° 20, 1992, p. 478-481.

EVANS (M.N.), « Mirror images in "La Maison du berger" », *The French Review*, volume LVI, n° 3, février 1983, p. 393-399.

GÉLY (C.), « Explication d'un texte de Vigny : "La Flûte" (v. 89-132) », *L'Information littéraire*, septembre-octobre 1978, p. 183-186.

GIRAUD (J.), « "Les Amants de Montmorency" d'Alfred de Vigny. Fait-divers et "élévation" », *Revue politique et littéraire*, 1911, p. 659-665.

GULLACE (G.), « Pensée et poésie dans les "Destinées" de Vigny », Québec, *Revue de l'université de Laval*, volume XVIII, n° 2, octobre 1963 (p. 111-133).

JARRY (A.), - « Encore DOLORIDA : la toilette "infinie" d'un poème de Vigny », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 8, 1978-1979, p. 16-22.

- « Pages retrouvées. Une ébauche inédite d'*Éloa* », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 23, 1994, p. 107-108.

JEUNE (S.), « Vigny au far west : *La Sauvage* », *The French-American Review*, printemps 1980, p. 1-16.

KERN (E.), « Le Merveilleux dans la poésie d'Alfred de Vigny », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 37, 2008, p. 5-32.

- « Sur l'idéologie d'"Hélène" », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 38, 2009, p. 43-63.

LEGRAND (Y.), « Deux études sur Alfred de Vigny : le thème de la prison : sa responsabilité dramatique dans *Les Destinées* ; "Éloa, fille des ondes", regards d'A. de Vigny sur les mythes d'Ophélie et de Narcisse. », *Eidolon* n° 10, 1980.

- « Poème politique ou poème personnel ? "Les Oracles" d'Alfred de Vigny », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 12, 1982-1983, p. 67-87.

- « Sur le poème d'Alfred de Vigny "Paris" », *Eidolon* n° 27, février 1986, p. 92-136.

- « Hélène, une héroïne grecque d'Alfred de Vigny », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 18, 1988-1989, p. 66-73.

MC GOLDRICK (J. M.), « Vigny's unorthodox Christ », *Modern Language notes*, 1970, p. 510-514.

MC LEMAN CARNIE (J.), « Monologue: A Dramatic Strategy in Alfred de Vigny's Rhetoric », *Nineteenth-Century French Studies* n° 26, printemps-été 1998, p. 253-265.

MINERVA (N.), « Les feux et les larmes. Anges déchus et anges sauveurs chez Vigny », *Figures*, Éditions universitaires de Dijon, 1993, p. 69-81.

MINOGUE (V.), « Paths and Feets in *Les Destinées* », *Modern languages*, décembre 1965, p. 131-139.

PICOT (J.-P.), « Variations philosophiques autour d'un grain de sable : Nature et Société dans *Les Destinées* d'Alfred de Vigny », *Romantisme* n° 33, 1981, p. 17-34.

PINEL (M.), « Les larmes dans l'œuvre poétique d'Alfred de Vigny », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, décembre 1995, p. 331-351.

SAINT-GÉRAND (J.-Ph.), « À propos du Style du Recueil "Les Destinées" », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 7, 1976-1977, p. 31-45.

- « Où donc est la Beauté que rêve le Poète ? », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 13, 1983-1984, p. 8-20.

- « Alfred de Vigny : les *Poèmes* de 1822 à 1837, ou la littérature, la spirale et le nom du poète », *L'Année 1820, année des Méditations*, actes du colloque organisé par la Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes, Paris, Nizet, 1994, p. 127-145.

- « "Vos sonnets sont venus parler au solitaire" : Vigny et les formes de circonstance... », *Recherches et Travaux* n° 45, 1994, p. 79-104.

SCOTT (C.), « The Designs of prosody: Vigny's 'La Mort du Loup' », in C. Prendergast, *Nineteenth-century French poetry : introduction to close readings*, Cambridge University Press, 1990, p. 62-85.

SRABIAN DE FABRY (A.), « A quoi rêvent les poètes ? », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 5, 1972-1973, p. 55-62.

THÉLOT (J.), « Vers et prose chez Vigny. L'exemple de *La Bouteille à la mer* », *Travaux de littérature* n° 10, Klincksieck, 1997, p. 217-230.

THOMAS (J.), « Thème et symbolisme de « La Flûte » de Vigny », *Lettres Romanes*, 1974, p. 225-243.

VIALLANEIX (P.), « Vigny prophète ? Étude de *Paris* », in C. Duchet (dir.), *Le Réel et le texte*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 197-208.

ZYROMSKY (E.), « La Méthode poétique d'Alfred de Vigny », *Mélanges offerts à M. Charles Andler par ses amis et ses élèves*, Strasbourg, 1924, p. 431-443.

b) THÉÂTRE

AMBRIÈRE (M.), « Vigny et la comédie », in Y. Bellenger, G. Conesa, J. Garapon, C. Mazouer, J. Serroy (dir.), *L'Art du théâtre, Mélanges en hommage à Robert Garapon*, Paris, PUF, 1992, p. 413-423.

BASSAN (F.), « Un drame historique de Vigny : *La Maréchale d'Ancre* », *Studia Neophilologica*, volume 51, 1979, p. 115-124.

BENET (R.), « Deux "héros" romantiques en quête du Signe », *L'Information littéraire*, mars-avril 1995, p. 19-28.

BERTHIER (P.), « L'Action dans *Chatterton* », in M. Autrand (dir.), *Statisme et mouvement au théâtre*, Poitiers, La Licorne, 1995, p. 131-138.

BUCHET-ROGERS (N.), « L'Or du poète et l'or du financier : une relecture de *Chatterton*, de Vigny, avec Mallarmé », *Nineteenth-Century French Studies*, automne-hiver 2002-2003, p. 84-103.

CAMBIEN (M.), « Sous le masque de Shakespeare : Vigny "traducteur" », *Romantisme* n° 79, 1993, p. 3-13.

CHOTARD (L.), « Une page retrouvée de la traduction de *Roméo et Juliette* par Vigny », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 19-1989-1990, p. 31-36.

- (avec A. JARRY) « La Duchesse prise au jeu ou l'Impromptu de Neuilly, Entretien avec Robert Bensimon et Corine Thézier à propos des représentations de *Quitte pour la peur* par le "Théâtre de l'impossible" », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 24, 1995, p. 27-43.

COOPER (B.T.), « Exploitation of the Body in Vigny's *Chatterton* : The Economy of Drama and the Drama of Economics », *Theatre Journal*, mars 1982, p. 20-26.

DALE (R. C.), « *Chatterton* is the Essential Romantic Drama », *L'Esprit créateur*, automne 1965, p. 131-137.

DANIELS (B. V.), « Shakespeare à la Romantique. *Le More de Venise* d'Alfred de Vigny », *Revue d'histoire du théâtre*, avril-juin 1975, p. 125-155.

- « An exemplary French romantic production: Alfred de Vigny's *Chatterton* », *Theatre survey*, mai 1975, p. 65-88.

- « Les Décors de *Chatterton* (1835) et de *La Maréchale d'Ancre* (1840) à la Comédie-Française : documents inédits », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 20, 1991, p. 60-67.

- « De nouveaux documents sur les décors du *More de Venise* », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 29, 2000 (p. 48-56).

DENOMMÉ (R.T.), « French theater reform and Vigny's translation of *Othello* in 1829 », in M. Tetel (éd.), *Symbolism & Modern Literature*, Durham, Duke University press, 1978, p. 81-102.

- « "Chatterton" ou le dilemme du héros dans un monde non-héroïque », *Cahiers de l'Association internationale des Études Françaises* n° 35, 1983, p. 141-154.

- « Chatterton, Ruy Blas, Lorenzaccio : Three Tragic Heroes », *Laurels*, printemps 1990, p. 55-67.

GENGEMBRE (G.), « Drame romantique et crime politique : *La Maréchale d'Ancre* d'Alfred de Vigny », *Elseneur*, 2000, p. 53-61.

JARRY (A.), « Chatterton à "La Resserre" », *Bulletin de l'Association des amis d'Alfred de Vigny* n° 19, 1989-1990, p. 15.

- « *Quitte pour la peur* : un festival d'ironie rose », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 25, 1996, p. 31-39.

MC LEMAN CARNIE (J.), « Le Poète à la charrue. Drame à faire, drame à abandonner », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 32, 2003, p. 67-93.

RAZGONNIKOFF (J.), « En attendant *Le More de Venise* : des répétitions comme tant d'autres à la Comédie-Française », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 29, 2000, p. 57-66.

c) RÉCITS

ABRAMOVICI (J.-C.), « "On a sans doute reconnu Cinq-Mars" : Vigny, le corps et l'histoire », *Romantisme* n° 81, 1993, p. 21-26.

AMBRIÈRE (M.), « Du roman historique à l'histoire : l'auteur de *Cinq-Mars*, sa renommée, son évolution (documents inédits) », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 23, 1994, p. 38-44.

AUZOUX (A.), « Alfred de Vigny et l'Amiral Collingwood », *Revue des études historiques*, janvier-mars 1920, p. 35-42.

BALDENSPERGER (F.), « Alfred de Vigny et l'explosion de Vincennes en 1819. Vérité et fiction », *Le Monde français*, Paris, juillet 1948, p. 85-97.

BARTFELD (F.), « Le lecteur de *Stello* comme malade ou bourreau », *Romantisme* n° 23, 1979, p. 55-63.

BERTHIER (P.), « Sur l'actualité de *Servitude et Grandeur militaires* », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 23, 1994, p.17-19.

BESNARD (M.), « La comédie des langages. Une relecture de *Stello* », *Poétique* n° 95, septembre 1993, p. 347-370.

BONNEFOY (G.), « Une œuvre inachevée d'Alfred de Vigny. *L'Alméh*. Étude de genèse », *Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, janvier-mars 1943, p. 97-123.

BOUVET (A.), « L'aventure de la création littéraire dans *Stello* », *Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen*, 1982, p. 253-261.

- « De Hugo à Vigny : *Bug-Jargal* et le Chapitre "L'Orage" de *Cinq-Mars* », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 14, 1984-1985, p. 16-19.

- « Les Comptes de Joseph Jechaiah dans *Daphné* », *Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen*, 1985, p. 135-142.

- « Sœur Jeanne, Démonomanie ou possession », *Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen*, 1988, p.131-140.

- « Vigny compte ses éditions de *Cinq-Mars* », *Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen*, 1989, p. 113-117.
- « *Cinq-Mars* et l'affaire Lemoine ou les deux épilogues du procès d'Urbain Grandier (1826-1859) », *ibid.*, p. 119-122.
- « Le Juif de *Daphné* et les Juifs de la *Deuxième Consultation du Docteur noir* », *Mémoires de l'Académie nationale des sciences, arts et belles-lettres de Caen*, 1990, p. 151-167.
- « Une Boîte à surprise... », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 24, 1995, p. 18-26.

BOWMAN (F. P.), « A Romantic View of the Hellenist past : Vigny's *Daphné* », in W. G. Langlois (dir.), *The Persistent voice. Essays on Hellenism in French literature since the 18th century*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littérature », 1971, p. 49-57.

CAMBIEN (M.), « *Cinq-Mars* sens dessus dessous », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 16, 1986-1987, p. 35-46.

- « Vigny et le travail du texte », *Nineteenth-Century French Studies* n° 22, 1994, p. 417-430.
- « *Servitude et grandeur militaires* : l'autoconsultation du DocteurNoir », *Nineteenth-century French studies* n° 24, 1996, p. 319-331.
- « Vérité de l'art et rhétorique du vraisemblable : une (re)lecture de *Cinq-Mars* », *Nineteenth-century French studies* n° 30, 2001-2002, p. 26-38.

CASTA (I.), « *Oratio Soluta !* Les temps morts de *Daphné* d'Alfred de Vigny », Paris - Caen, Minard, *Revue des lettres modernes, Écritures XIX* n° 2, p. 89-104.

CRAVEN (P.), « Vigny's Post-Structuralist Novel : Writing History or the Story of Writing ? », *The French Review*, décembre 1986, p. 216-221.

DESPLAND (M.), « Une forme pour le libre examen de la croyance : trois œuvres en prose d'Alfred de Vigny », *Studies in religion*, 1988, volume 4, p. 421-442.

DRISSA (M.A.), « Vigny, la terreur et le pouvoir », in C. Croisille & J. Ehrard (dir.), *La légende de la Révolution*, actes du colloque de Clermont-Ferrand de juin 1986, Clermont-Ferrand, [Université de Clermont Ferrand II – Centre de recherches révolutionnaires et romantiques](#), 1988, p. 413-423.

GILLET (J.), « Milton et le mot de la fin dans *Cinq-Mars* », *Revue de Littérature Comparée*, janvier-juin 1975, p. 235-248.

GUIGNEBERT (C.), « En lisant "Daphné" », *La Grande Revue*, 1914, p. 364-374.

HAIG (S.), « Conscience and Antimilitarism in Vigny's *Servitude et grandeur militaires* », *Publications of the Modern Language Association of America*, janvier 1974, p. 50-56.

HUET-BRICHARD (M.-C.), « Le poète en exil (*Stello* de Vigny) », in D. Rabaté (dir.), *L'invention du solitaire*, Presses Universitaires de Bordeaux, *Modernités* n° 19, 2003, p. 111-129.

JASENAS (E. F.), « Symbole et vérité dans *Daphné* de Vigny », *Nineteenth-Century French Studies*, été 1988, p. 279-189.

JENSEN (M. K.), « The Relation of History to Literature in Vigny's Thought before the Preface to *Cinq-Mars* », *French Forum* n° 18, mai 1993, p.165-183.

- « Vigny, l'histoire et le roman », *Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises* n° 47, mai 1995, p. 323-337.

LABARTHE (P.), « Un jeudi saint du paganisme : *Daphné* de Vigny », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2008, volume 2, p. 311-325.

LEGRAND (Y.), « Carnaval et masque chez Alfred de Vigny d'après *Daphné* », *Eidolon* n° 13, octobre 1980, p. 301-324.

- « Les couleurs du paysage chez Alfred de Vigny : *Cinq-Mars* », *Eidolon* n° 54, 2000, p. 77-86.

- « La relation Paris-province dans le roman d'Alfred de Vigny *Cinq-Mars* », *Eidolon* n° 59, 2001, p. 9-19.

LE HIR (Y.), « Style et histoire : lecture de *Daphné* (A. de Vigny) », *Études classiques*, avril 1977, p. 155-160.

LOWRIE (J. O.), « The Structural and Ideological Significance of Vigny's 'Man of Destiny' in *Stello* », *Publications of the Modern Language Association of America*, mars 1972, p. 278-283.

MASSEY (I.), « Variant Readings from the Manuscript of *Stello* by Alfred de Vigny », *Bulletin of the New York Public Library*, mars, avril, mai 1965, p. 164-181, 259-272, 330-340.

MICHEL (Arlette), « À propos de *Daphné* ; Julien l'apostat, philosophie païenne, christianisme et barbarie », in P. Galand-Hallyn (dir.), *Les Décadents à l'école des Alexandrins, Les Valenciennes* n° 19, 1996, p. 27-39.

MOUSSA (S.), « Un détournement littéraire de la description : *L'Alméh* de Vigny », in P. Bret (dir.), *L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières, 1798-1801*, Cachan Technique et documentation, 1999, p. 365-373.

NUGENT (R.), « Vigny's *Stello* and Existential Freedom », *Nineteenth-century French studies*, automne-hiver 1979-1980, p. 37-46.

PETRONI (L.), « *Stello* et le Docteur Noir : une "dialexis" symbolique entre malade et médecin », in M. Milner (dir.), *Littérature et Pathologie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 1989, p. 97-107.

- « Un exemple peu courant de la description d'une ville dans le romantisme français : le Paris de "Stello" », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* n° 42, mai 1990, p. 19-29.

PICOT (J.-P.), « *Cinq-Mars* aujourd'hui », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 17, 1987-1988, p. 23-31.

SABOURIN (L.), « *Daphné*, lieu d'une métempsychose ou les souvenirs antiques d'une vie antérieure d'Alfred de Vigny », in A. Poli (dir.), *Risonanze classiche nell'Europa romantica*, Montalcieri, Centro interuniversitario di ricerca sul viaggio in Italia, 1998, p. 189-201.

SAINT-GÉRARD (J.-Ph.), « *Cinq-Mars* amoebée », *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1990, II, p. 211-219.

WOJTYNEK-MUSIK (K.), « La catégorie du tragique dans *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny », in A. Ablamowicz (dir.), *Le Roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, p. 102-112.

WREN (K.), « A Suitable Case for Treatment : Ideological Confusion in Vigny's *Cinq-Mars* »,

d) ÉCRITS INTIMES

BOURGEOIS (A.M.G.), « Le mépris des hommes et de leurs institutions dans le Journal d'Alfred de Vigny », *Rice University studies : monograph in comparative literature*, 1977 (p. 25-41).

CAMBIEN (M.), « Les mémoires d'un poète : le sens d'une entreprise autobiographique », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 11, 1981-1982, p. 42-56.

- « Le Poète d'un Journal : une Bio-graphie bien soutenue », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 15, 1985-1986, p. 50-62.

- « Vigny au pied de la lettre », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 17, 1987-1988, p. 57-79.

DESVOYES (A.), « Les projets littéraires d'Alfred de Vigny », *Les Annales romantiques*, Genève, Slatkine, 1967, p. 103-113.

GOERGEN (M.), « Connaissance de soi et écriture de l'âge d'or : Vigny interlocuteur du saint-simonisme dans le *Journal d'un poète* », in J. E. Jackson, J. Rigoli, D. Sangsue (dir.), *Être et se connaître au XIX^e siècle. Littérature et sciences humaines*, Genève, Metropolis, 2006, p. 175-203.

HAKKARI (R.), « Alfred de Vigny : histoire et identité », *Bulletin de l'Association des amis d'Alfred de Vigny* n° 22, 1993, p. 53-62.

JARRY (A.), « Quand Vigny parle de Chateaubriand », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 38, 2009, p. 27-42.

PARMENTIER (J.), « La Création poétique chez Alfred de Vigny d'après le *Journal d'un Poète* », *Lettres Romanes*, 1958, p. 161-181, 270-285.

SABOURIN (L.), « Le Besoin de reconnaissance du moi dans la Correspondance d'Alfred de Vigny [...] », in S. Bernard-Griffiths (dir.), *Difficulté d'être et mal du siècle dans les correspondances et journaux intimes de la première moitié du XIX^e siècle*, Clermont-Ferrand, *Cahiers d'étude sur les correspondances du XIX^e siècle* n° 8, 1998, p. 187-201.

- « Vigny : une correspondance du cœur et de l'esprit », in C. Lachet & L. Richer (dir.), *La Lettre et les lettres, entre-deux*, Lyon, APRIME, C.E.D.I.C. n° 27, 2006 (p. 141-157).

- « Vigny et ses *Mémoires* : à l'ombre de Saint-Simon et Chateaubriand », in F. Claudon, A. Encrevé, L. Richer (dir.), *L'Historiographie Romantique*, actes du colloque organisé à Créteil les 7-8 décembre 2006, Éditions Bière, p. 197-206.

VANDEN ABEELE-MARCHAL (S.), « La maladie dans la Correspondance de Vigny. Du *tedium vitæ* et du suicide dans la correspondance de Vigny avec Alexandre Brierre de Boismont », in M.-F. de Palacio (dir.), *L'Écriture de la maladie dans les correspondances*, Brest, Centre d'Étude des Correspondances – CNRS, 2004, p. 43-70.

e) ÉTUDES PLUS LARGES

AMBRIÈRE (M.), « Homme d'hier ? Homme de demain ? La modernité d'Alfred de Vigny en matière d'éducation », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 27, 1998, p. 34-37.

- BARTFELD (F.), « Les Juifs dans la pensée de Vigny », *Revue des études juives*, avril 1967, p. 273-282.
- BLAZE DE BURY (H.), « Idées sur le romantisme et les romantiques. I. Alfred de Vigny », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1881, p. 5-50.
- BRIL (F.-Y.), « Alfred de Vigny dans la société musicale de son temps », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 29, 2000, p. 29-47.
- CAMBIEN (M.), « De l'homme d'action manqué au poète accompli : la résistible élaboration d'une parole », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 14, 1984-1985, p. 31-42.
- CARO (E.-M.), *Poètes et romanciers*, Paris, Hachette, 1888 (sur Vigny en particulier : p. 5-33).
- CHASTAING (M.), « L'atticisme d'Alfred de Vigny », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1949 (p. 334-337).
- CHOTARD (L.), « Alfred de Vigny (1797-1997) : deux cent ans d'histoire(s) » [*Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 28, 1999], <http://aaav.site.pagesperso-orange.fr/recept.htm>.
- COUFFIGNAL (R.), «Vigny ou l'Humanisme philosophique», *Pédagogie*, 1953 p. 587-601.
- DUPÊCHEZ (C.), « Vigny et Marie d'Agoult », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 38, 2009, p. 14-26.
- FAGUET (E.), *Études littéraires*, Paris, Lecène, Oudin et Cie, 1892 (sur Vigny en particulier : p. 157-186)
- « Les Religions de Vigny », *La Revue Latine*, 25 mai 1903, p. 257-276.
- FISCHER (J.O.), « Vigny et l'interprétation du romantisme », *Romantica pragensia*, 4, 1966, p. 21-33.
- FREY (H.-J.), « Le Thème de la marche interrompue dans l'œuvre de Vigny », in *Mouvements premiers, Études critiques offertes à Georges Poulet*, Paris, Corti, 1972, p. 159-176.
- GARMY (R.), « Vigny ou le pessimisme militant », *Les Lettres Françaises*, n° 175, 1947.
- GERMAIN (F.), « L'œuvre littéraire et les images de cercle dans l'imagination de Vigny », *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin 1956, p. 175-194.
- « Saveur de la gravité », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, avril-juin 1964, p. 183-193.
- « Vigny ou la croyance difficile », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 2, mars 1969, p. 4-15.
- GIRAUD (J.), « Notes sur Alfred de Vigny », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1936, p. 99-108.
- GOURMONT (R.), *Promenades littéraires*, 5^e partie, Paris, Mercure de France, 1912 (sur Vigny en particulier : p. 68-94).
- GULLACE (G.), « Alfred de Vigny's conception of esthetics », *Symposium* n° 24, automne-hiver

1969, p. 265-276.

HIGGINS (D.), « Social Pessimism in Alfred de Vigny », *Modern Language Review*, 1949, p. 351-359.

JARRY (A.), « L'Âme / le corps dans l'écriture d'Alfred de Vigny », université de Grenoble, *Recherches et travaux*, 1989 (p. 231-239).

- « Une édition dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». Coquilles typographiques et malfaçons », in J. Neefs (dir.), *Configurations d'archives*, Paris, Minard, *Cahiers de textologie* n° 4, 1993, p. 137-145.

- « Modernité de Vigny », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 28, 1999, p. 27-34.

JEUNE (S.), « Le sourire de Vigny », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 7, 1976-1977, p. 59-67.

KERN-BOQUEL (A.), « Vigny et Napoléon », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 37, 2008, p. 33-51.

KESSEL (J.), « La pensée dans la composition de Vigny », [*La presque île*, juillet 1916], *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 15, 1985-1986, p. 63-64.

LA SALLE (B. de), « Alfred de Vigny : Le Message du Poète », *La Table ronde*, 1964, p. 92-102.

LASSALLE (J.-P.), « Alfred de Vigny : le louveteau », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 5, 1972-1973, p. 63-68.

LEFRANC (C.), « L'ombre d'une prison », *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, avril-juin 1964, p. 197-207.

LEGRAND (Y.), « Alfred de Vigny (1797-1863) : Créature et création. Le combat avec l'ange », *Temporel* n° 1, 2006, <http://temporel.fr/Alfred-de-Vigny>.

- « La cage-prison chez Alfred de Vigny », *Temporel* n° 2, 2006, <http://temporel.fr/La-cage-prison-chez-Alfred-de>.

MC LEMAN CARNIE (J.), « Vigny et l'Athenaeum », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 34, 2005, p. 48-76.

MILCENT (S.), « Alfred de Vigny et ses éditeurs. Portrait d'un auteur », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 22, 1993, p. 27-53.

MONCEL (M.), « La Politique dans l'œuvre d'Alfred de Vigny », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 5, 1972-1973, p. 9-15.

MORILLOT (P.), « Alfred de Vigny », Paris – Grenoble, Gauthier-Villars – Allier, *Annales de l'université de Grenoble*, tome VIII, n° 1, 1896, p. 311-392.

MOSSÉ (G.), « Le Pessimisme d'Alfred de Vigny », *La Nouvelle revue*, 1907, p. 46-54.

OLINGUE (J.M.), « Souffrances et grandeurs d'Alfred de Vigny », *Vivre en poésie* n° 10, 1988, p. 43-51.

PELLETIER (A.-M.), « La Bible de Vigny : le destin d'un livre », in M.-C. Gomez-Géraud & H. Levillain (dir.), *Les Modèles de la création littéraire*, actes du colloque tenu à Paris X le 28 novembre 1987, *Littérales* n° 5, 1989, p. 127-134.

PETRONI (L.) « Le « Paris » d'Alfred de Vigny : carrefour historique et lieu symbolique, recherche et énigme », in *Paris et le phénomène des capitales littéraires, carrefour ou dialogue des cultures*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1990, p. 31-37.

RESSEJAC (M.), « La philosophie d'Alfred de Vigny », *La Quinzaine*, Paris, 1897, p. 17-39.

ROCHE (M.), *Alfred de Vigny et l'ésotérisme*, Blois, jardin de la France, 1948.

ROZ (F.), « Le Silence d'Alfred de Vigny », *Le Correspondant*, 1912, tome 212 (nouvelle série), p. 239-256.

SABOURIN (L.), « Vigny en habit vert », *Bulletin de l'Association des amis d'Alfred de Vigny* n° 26, 1997, p. 24-32.

- « Vigny et la sacralisation du verbe », in A. Poli (dir.), *Rappresentazioni del sacro nel romanticismo francese*, Moncalieri, Centro Interuniversitario di Ricerche sul « Viaggio in Italia », 2002, p.159-172.

- « Le grand homme selon Alfred de Vigny : de la célébrité au rayonnement de la pensée », *Travaux de littérature* n° 18, 2005 (p. 297-308).

- « Atticisme : du style à l'éthique chez Alfred de Vigny », in V. Bubenicek et R. Marchal (dir.), *Mélanges offerts à Charles Brucker. Gouvernement des hommes, gouvernement des âmes*, Presses Universitaires de Nancy, 2007, p. 375-382.

SAINT-GÉRAND (J.-Ph.), « Le poète, le râteau et la pierre ponce : de quelques intérêts marginaux d'Alfred de Vigny », *Romantisme* n° 59, 1988, p. 91-105).

- « Alfred de Vigny et la musique », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 21, 1992, p. 21-37.

- « Sens interdits ? De Vigny et du lexique de la Ville », *Romantisme* n° 83, 1994, p. 9-26.

SAVAGE (C.), « « Cette Prison Nommée La Vie » : Vigny's Prison Metaphor », *Studies in Romanticism*, printemps 1970, p. 99-113.

SÉCHÉ (L.), «Le Jansénisme d'Alfred de Vigny», *Le Correspondant*, tome 216 (nouvelle série), 1913, p. 850-860.

SUNGOLOWSKY (J.), « Les Juifs et le judaïsme dans l'œuvre d'Alfred de Vigny », *Publications of the Modern Language Association of America*, juin 1965, p. 231-236.

TAILHADE (L.), « Le « renoncement » d'Alfred de Vigny », *La Nouvelle Revue*, 1910, p. 259-264.

ULLMANN (É. de), « Sur quelques anglicismes d'Alfred de Vigny », *Le Français moderne*, avril 1949, p. 95-101.

VIALLANEIX (P.), « M. de Vigny Homme d'honneur et Poète », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 12, 1982-1983, p. 11-18.

f) APPROCHES COMPARATISTES

ANTOINE (G.), « Sainte-Beuve et Vigny », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 30, 2001, p. 14-27.

ARNOLD (P.), « Vigny et la tradition socratique », *Les Cahiers d'Hermès*, 1947, p. 128-143.

BALDENSPERGER (F.), « Balzac et Vigny, juges et parties », *Le Correspondant*, 25 juillet 1931, p. 195-222.

BARTFELD (F.), « Le Suicide supérieur : une rencontre entre Vigny et Camus », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 20, 1991, p. 70-76.

BECQ (A.), « Une source occulte de Vigny : Louis-Claude de Saint-Martin », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, juillet-août 1970, p. 658-667.

CHANTEUR (J.), « Alfred de Vigny, lecteur de Spinoza », *Les Cahiers de Fontenay*, mars 1985, p. 233-250.

CITOLEUX (M.), « Alfred de Vigny et La Mennais », *Annales de Bretagne*, 1916, volume 3, p. 301-322.

COLLINET (J.-P.), « Quelques émules de La Fontaine à l'époque de Vigny », *Mélanges littéraires François Germain*, Dijon, 1979, p. 125-147.

DEYRES (M.), « *Suréna*, précédent tragique de *Chatterton* », *Revue d'Histoire du Théâtre*, juillet-septembre 1995, p. 213-226.

DUFRESNE (M.), « Péguy lecteur de Vigny », Paris, Minard, *Revue des lettres modernes, Charles Péguy* n° 3, 1985, p. 95-116.

ESTÈVE (E.), « Vico, Michelet et Vigny », *Revue universitaire*, 1919, p. 191-198, 259-269.

FINDLAY (L.M.), « Reconstruing Faith : Strauss, Vigny and the Emperor Julian », *Comparative literature*, été 1991, p. 246-259.

GENGEMBRE (G.), « De Vigny à Balzac, Samson entre exaltation romantique et dérision », *Graphé* n° 13, 2004.

GOHIN (Y.), « De Vigny à Hugo : *Les Destinées* et *L'Homme qui rit* », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 14, 1984-1985, p. 6-15.

GRIMSLEY (R.), « Kierkegaard, Vigny and « The Poet » », *Revue de Littérature Comparée*, janvier-mars 1960, p. 52-80.

GUYAUX (J.), « Tacite et Vigny, deux stoiciens », Bruxelles, *Revue générale*, janvier 1991, p. 83-88.

HAUTBOUT (I.), « Échos du Dieu silencieux d'Alfred de Vigny dans *Un Prêtre marié* de Jules Barbey d'Aurevilly », in M.-F. Melmoux-Montaubin (dir.), *Barbey d'Aurevilly romancier et critique de romans* (actes du colloque organisé à Amiens du 23 au 25 octobre 2008), Encrage

Université, « Romanesques », hors-série, 2009, p. 219-242.

HILL (C. G.), « Vigny and Pascal », *Publications of the Modern Language Association of America*, septembre 1958, p. 533-537.

JABBOUR (J.), « « Samson » entre Vigny et Abou Chabaké. Étude comparée », *Phares*, juin 1993, p. 99-110.

JARRY (A.), « Roméo et Juliette. De Shakespeare à Vigny et Deschamps en passant par les Traductions Le Tourneur », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 6, 1974-1975, p. 40-54.

- « Vigny et Byron », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 14, 1984-1985, p. 20-30.

- « Projection du film de Jacques de Casembroot *Laurette ou le Cachet rouge* », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 17, 1987-1988, p. 16-20.

JEUNE (S.), « Trois folles romantiques : Stéphanie, Laurette et Jeanne », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 16, 1986-1987, p. 19-28.

KING (R. S.), « A Crisis in Romantic Writing : Fantasio's Words vs. Chatterton's Silence », *Orbis Litterarum*, 1976, p. 59-71.

KRAMER (C.), « Alfred de Vigny a-t-il connu les manuscrits d'André Chénier ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier-mars 1925, p. 105-112.

LASSALLE (J.-P.), « Lautréamont lecteur de Vigny », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 30, 2001, p. 65-74.

- « François-Achille de Maynard lecteur de Vigny », *ibid.*, p. 75-81.

LEBEL (M.), « Alfred de Vigny et l'antiquité grecque », *Revue de l'université de Laval*, octobre 1956, p. 132-143.

LEGRAND (Y.), « Du « Supplément au Voyage de Cook » à « La Sauvage » ou Giraudoux analyste de Vigny », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 6, 1974-1975, p. 14-34.

- « De quelques mythes antiques et de leur prise en charge personnelle par Alfred de Vigny, d'après son œuvre », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny*, n° 10, 1980-81, p. 31-39.

- « Les Protagonistes des « tableaux humains » de Vigny à Mauriac », *Travaux du centre d'études et de recherches sur François Mauriac* n° 19, juin 1986, p. 29-54.

- « D'Alfred de Vigny à André Gide », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 16, 1986-1987, p. 47-67.

- « Du « Dieu des idées » à l'« idole de l'intelligence » : de Vigny à Valéry », *Littérature européenne et spiritualités*, Sarreguemines, Pierron, 1992, p.41-55.

- « D'Alfred de Vigny à Aragon », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 22, 1993, p. 64-83.

LE HIR (Y.), « *Le Livre de Job*, Ballanche et A. de Vigny, à propos du *Mont des Oliviers* », *Revue des sciences humaines*, 1948, p. 164-168.

- « À propos de « La Fille de Jephthé » d'Alfred de Vigny », *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin 1967, p. 305-306.

- « Chateaubriand et A. de Vigny : les *Études historiques* et *Daphné* », *Revue de Linguistique Romane* n° 38, 1974, p. 312-318.

- « Lamennais et Alfred de Vigny », *Actes du colloque Lamennais*, Nanterre, 1975, p. 119-127.

- LEMEUX-FRAITOT (S.), « Alfred de Vigny et Anne Louis Girodet-Trioson : un dialogue entre poésie et peinture », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 28, 1999, p. 35-54.
- LUND (H.-P.), « Le Diamant, emblème de l'Art chez Vigny et Mallarmé », in S. Bernard-Griffiths et S. Michaud (dir.), *Révolutions, résurrections et avènements, mélanges offerts à Paul Viallaneix*, Paris, SEDES, 1991, p. 227-232.
- MASSON (P.-M.), « L'influence de Chénier sur Alfred de Vigny », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janvier 1909, p. 1-48.
- MC LEMAN CARNIE (J.), « Alfred de Vigny à Abbotsford : un bijou dans la brume d'Écosse », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 29, 2000, p. 67-76.
- MEUNIER (A.-M.), « Alfred de Vigny (1797-1863) et Ernest Psichari (1883-1914) soldats et écrivains », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 28, 1999, p. 55-78.
- MIGNOT-OGLIASTRI (C.), « Baudelaire et Vigny », *Revue des sciences humaines*, avril-juin 1968, p. 239-258.
- MORIN (M.-R.), « Vigny et Lamartine : un face à face ? », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 37, 2008, p. 52-69.
- MOSEGAARD HANSEN (M.-B.), « Vigny et Shakespeare : une thématique du sacrifice », *Revue romane* n° 28, 1993, p. 86-109.
- PHILIPS (E.), « Le Personnage du Quaker sur la scène française », *Revue de littérature comparée*, 1929, p. 432-446.
- PIERROT (R.), « Honoré de Balzac et Alfred de Vigny », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 24, 1995, p. 13-17.
- PRAT (M.), « Le paysage emblématique chez Vigny et Leopardi », *Paysages romantiques, Eidôlon* n° 54, mai 2000, p. 393-404.
- RÉTAT (L.), « Variations romantiques autour du stoïcien », in B. Yon (dir.), *Prémices et floraison de l'âge classique : mélanges en l'honneur de Jean Jehasse*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1995, p. 453-465.
- SABOURIN (L.), « Victor Hugo et Alfred de Vigny », *Studi francesi* n° 140, mai-juin 2003, p. 302-315.
- « Vigny et les dramaturges du XVIII^e siècle », in F. Marchal-Ninosque (dir.), *Ruptures et continuités : des lumières au symbolisme*, actes du colloque de Besançon des 18-20 septembre 2002, Presses Universitaires de Nancy, 2004, p. 95-109.
 - « Cinq-Mars : de Vigny à Gounod », in G. Zaragoza (dir.), *Le Livret d'opéra*, actes du colloque de l'université de Bourgogne des 22 et 23 mars 2001, Phénix Éditions, 2005, p. 209-222.
 - « Vigny et Byron », *Bulletin de la société française des études byroniennes*, volume III, n° 6, automne 2005, p. 11-29.
 - « Vigny et Corneille », in M. Dufour-Maître & F. Naugrette (dir.), *Corneille des Romantiques*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 63-76.
- SAULNIER (V.-L.), « Autour d'un Mathurin Régnier lu par Alfred de Vigny », *Bibliothèque*

d'humanisme et de Renaissance, tome XXV, Genève, Droz, 1963, p. 567-576.

SCHOPP (C.), « Alfred de Vigny et Alexandre Dumas ou les deux mousquetaires », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 30, 2001, p. 28-64.

SICOTTE (G.), « Équilibres problématiques et utopies optimistes. Le marché et le don de Vigny à Baudelaire », *Contextes* n° 5, mai 2009, <http://contextes.revues.org/index4265.html>.

SOKOLOVA (T.), « À propos des origines romantiques du symbolisme : Vigny et Mallarmé », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 35, 2006, p. 74-85.

THOMPSON (C. W.), « John Martin et l'image de la ville moderne chez Vigny et Lamartine », *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1971, p. 5-17.

VIALLANEIX (P.), « Mal du siècle et métier des armes », in P. Viallaneix & J. Ehrard (dir.), *La Bataille, l'armée, la gloire : 1745-1871*, Université de Clermont-Ferrand, 1985, p. 379-392.
- « Vigny, Camus en silence », *Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny* n° 29, 2000, p. 23-28.

B) ÉTUDES SUR LE ROMANTISME

AMBRIÈRE (M.), *Au Soleil du Romantisme. Quelques voyageurs de l'infini*, PUF, 1998 (sur Vigny en particulier : p. 35-135)

AURAIJ-JONCHÈRE (P.) & PEYLET (G.) (dir.), *Châteaux romantiques*, *Eidolon* n° 71, Presses Universitaires de Bordeaux, décembre 2005.

BÉNICHOU (P.), *Le Sacre de l'écrivain* [1973], *Romantismes français I*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004 (sur Vigny en particulier : p. 331-355).
- *Le Temps des prophètes*, [1977], *Ibid.*
- *Les Mages romantiques* [1988], *Romantismes français II*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004 (sur Vigny en particulier : p. 1079-1227).
- *L'École du désenchantement* [1992], *Ibid.*

BERTRAND (J.-P.) & DURAND (P.), *La Modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Paris-Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2006 (sur Vigny en particulier : p. 59-106).

BLAIN-PINEL (M.), *La Mer, miroir d'infini. La métaphore maritime dans la poésie romantique*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2003 (sur Vigny en particulier : p. 35-69).

BOURGEOIS (R.), *L'Ironie romantique : spectacle et jeu, de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974 (sur Vigny en particulier : p.48-55).

CANAT (R.), *L'Hellénisme des romantiques*, Paris, Didier, 1951-1955 (3 tomes).

CASTEX (P. G.), *Horizons romantiques*, Paris, Corti, 1983.

CHOTARD (L.), *Approches du XIX^e siècle*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2000 (sur Vigny en particulier : p. 217-346, 399-429)

- COUTY (D.) & KOPP (R.), *Romantisme et Révolution(s)*, Gallimard, « Les cahiers de la NRF », 2008.
- DELATTRE (G.), *Les Opinions littéraires de Balzac*, Paris, PUF, 1961.
- DIAZ (J.-L.), *L'Écrivain imaginaire* 'époque romantique, Paris, Champion, 2007.
- DURAND (P.) & GLINOER (A.), *Naissance de l'Éditeur. L'édition à l'âge romantique*, Paris-Bruelles, Les Impressions nouvelles, 2005.
- DÜRRENMATT (J.), *Le Vertige du vague. Les romantiques face à l'ambiguïté*, Paris, Kimé, 2001.
- École Normale Supérieure de Saint-Cloud, *Romantisme et politique. 1815-1851*, Paris, Armand Colin, 1969.
- ESTÈVE (E.), *Byron et le romantisme français : essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1812 à 1850*, Paris, Hachette, 1907.
- GUSDORF (G.), *Le Romantisme*, Paris, Payot, 1993 (2 tomes).
- HAIG (S.), *The Madame Bovary Blues. The Pursuit of Illusion in Nineteenth-Century French Fiction*, Baton Rouge & London, Louisiana State University Press, 1987 (sur Vigny en particulier : p. 43-60).
- HOTTOIS (G.) dir., *Lumières et romantisme*, Paris, Vrin, 1989.
- JUDEN (B.), *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Paris, Klincksieck, 1971.
- KERLOUÉGAN (F.), *Ce fatal excès du désir. Poétique du corps romantique*, Paris, Champion, 2006.
- KOHLHAUER (M.), « La part de l'Histoire : Romantisme, relativisme », *Romantisme* n° 114, 2001, p. 5-29.
- LACOUÉ-LABARTHE (P.), *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.
- LAFORGUE (P.), *1830. Romantisme et histoire*, Eurédit, 2001 (sur Vigny en particulier : p. 75-85 & 189-198).
- LAISNEY (V.), *L'Arsenal romantique. Le Salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Champion, 2002 (sur Vigny en particulier : p. 265-274).
- LARTHOMAS (P.), « Tradition classique et romantisme : le langage poétique », *XVII^e siècle* n° 129, octobre-décembre 1980 (p. 421-431).
- LOISELEUR (A.), *L'Harmonie selon Lamartine. Utopie d'un lieu commun*, Paris, Honoré Champion, «Romantisme et modernités», 2005.
- « Le monde signé Dieu », *Le Poème fait signe, Fabula*, 20 janvier 2007,

<http://www.fabula.org/colloques/document378.php>

LOSADA-GOYA (J.-M.), « L'Ange déchu et la pitié compatissante », *Studi francesi* n° 39, 1995, p. 285-293.

LÖWY (M.) & SAYRE (R.), *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

MAJEWSKI (H.F.), *Paradigm and Parody. Images of Creativity in French Romanticism. Vigny, Hugo, Balzac, Gautier, Musset*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1989 (sur Vigny en particulier : p. 12-62).

MC LEMAN CARNIE (J.), « Sir Walter Scott and the French Press : Paris 1826 », *Scottish tradition* n° 25, 2000, p. 26-52.

MILLET (C.), *Le Romantisme*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 2007.

MILNER (M.), « Le Satan de Milton et l'épopée romantique française », in J. Blondel (dir.), *Le Paradis perdu 1667-1967*, Paris, Minard, « Belles lettres », 1967, p. 219-240.

PICHOIS (C.), *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, 1963.

PORTER (L. M.), « Empathy, Framing, and Structural Artifice : Implicit Didacticism in French Romantic Verse », *Romance studies*, juillet 2008, p. 221-232.

PORTER HOUSTON (J.), *The Demonic Imagination. Style and Theme in French Romantic Poetry*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1969 (sur Vigny en particulier : p. 70-84).

RICHARD (J.-P.), *Études sur le Romantisme*, Paris, Seuil, 1971 (sur Vigny en particulier : p. 161-176).

THIERS (A.), « Direction des arts et particulièrement de la peinture en France », Paris, *Revue Européenne*, 1824, t. I.

VAILLANT (A.), *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, Ellug, 2005.

WINOCK (M.), *Les Voix de la liberté. Les écrivains engagés au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001.

YGAUNIN (J.), *Pindare et les poètes de la célébration*, tome V : *les poètes romantiques français après 1830*, Minard, 1997 (sur Vigny en particulier : p. 667-715).

C) THÉORIE LITTÉRAIRE

1. HISTOIRE LITTÉRAIRE

BRUNETIÈRE (F.), *L'Évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Hachette,

- 1890 (sur Vigny en particulier : p. 301-333).
 - *Essais sur la littérature contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1892 (sur Vigny en particulier : p. 29-54).
 - *Histoire de la littérature française classique*, Paris, Delagrave, 1904.
- CLANCIER (G-E), *Panorama de la poésie française de Chénier à Baudelaire*, Paris, Seghers, 1963 (sur Vigny en particulier : p. 118-132).
- DUBOIS (C.-G.), *Le Baroque, Profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, « thèmes et textes », 1973.
- GOLDMANN (L.), *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1959.
- KREMER (N.), *Vraisemblance et représentation au XVIIIe siècle*, Paris, Champion, 2011.
- QUINET (E.), *Histoire de la poésie [1857]*, Éditions d'aujourd'hui, « Les Introuvables », 1986.
- ORS (E. d'), *Du Baroque [1935]*, trad. A. Rouart-Valéry, Paris, Gallimard, « Idées », 1968.
- ROSALES (L.), [*El sentimiento del desengaño en la poesia barroca*](#), Madrid, Cultura hispanica, 1966.
- ROUSSET (J.), *La Littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1953.
- SOUILLER (D.), *La Littérature baroque en Europe*, Paris, PUF, « Littératures modernes », 1988.
- THIBAUDET (A.), *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936 (sur Vigny en particulier : p. 139-146).
- VAILLANT (A.), *L'Histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, « U », 2010.
- VAN DELFT (L.), *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982.
- VIALA (A.), *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

2. LITTÉRATURE ET IDÉES

Contextes n° 2, *L'idéologie en sociologie de la littérature*, février 2007, <http://contextes.revues.org/index228.html>

ANHEIM (É.) & LILTI (A.) (dir.), *Savoirs de la littérature, Annales. Histoire, sciences sociales*, éditions de l'E.H.E.S.S., avril 2010.

ANGENOT (M.), *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

AVNI (O.), « *Dico vobis* : préface, pacte, pari », *Romanic Review*, mars 1984, p. 119-130.

BELLOSTA (M.-C.) & ROMAN (M.), *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Belin, 1995.

BOSQUET (M.-F.) & RACAULT (J.-M.), *Le Dialogue d'idées et ses formes littéraires*, Cahiers du Centre de Recherches Littéraires et Historiques de l'Université de la Réunion n° 15, L'Harmattan, 2008 (sur Vigny en particulier : p. 225-231).

BOUJU (E.) dir., *L'Engagement littéraire*, Presses Universitaires de Rennes, 2005.

BOUJU (E.), GEFEN (A.), HAUTCŒUR (G.) & MACÉ (M.) (dir.), *Littérature & exemplarité*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2007.

BOUYER (S.), « L'Art de l'ambiguïté », *Ambiguïté et fiction*, *Littérature* n° 111, octobre 1998, p. 71-86.

CAMPION (P.), *La Littérature à la recherche de la vérité*, Paris, Seuil, « Poétique », 1996.

CHOMÉTY (P.), « *Philosopher en langage des dieux* ». *La Poésie d'idées en France au siècle de Louis XIV*, Paris, Champion, 2006.

COMBE (D.), « Le poème philosophique ou « l'hérésie de l'enseignement » », *Études françaises* volume 41, n° 3, 2005, p. 63-79.

DANBLON (E.), *La Fonction persuasive. Anthropologie du discours rhétorique : origines et actualité*, Paris, Armand Colin, 2005.

DESCOMBES (V.), *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Minuit, 1987.

DIAZ (J.-L.) dir., *Préfaces et manifestes du XIX^e siècle*, *Revue des Sciences Humaines* n° 295, 2009.

DUFLO (C.) (dir.), *Fictions de la pensée, pensées de la fiction. Roman et philosophie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Québec, éditions du CIERL, 2012.

DUMOULIÉ (C.), *Littérature et philosophie. Le gai savoir de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.

EMPSON (W.), *Seven types of ambiguity* [1930], Penguin Books, 1965.

FALCONER (G.) & MITTERAND (H.), *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens, Hakkert & Company, 1975.

GLEIZE (J.-M.), « Manifestes, préfaces. Sur quelques aspects du prescriptif », *Littérature*, n° 39, octobre 1980, p. 12-16.

GLAUDES (P.), « Barbey et la parabole », in P. Glaudes & M.-C. Huet-Brichard (dir.), *Barbey polémiste*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, *Littératures* n° 58-59, 2008, p. 233-253.

HALSALL (A.W.), « Le roman historico-didactique », *Poétique* n° 57, 1984, p. 81-104.
- *L'Art de convaincre. Le récit pragmatique. Rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto, Paratexte, 1988.

HAMON (P.), *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

- JOUVE (V.), *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001.
- KORTHALS ALTES (L.), « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture ? », *Études Littéraires*, été 1999, p. 39-56.
- LACOUÉ-LABARTHE (P.), « L'imprésentable », *Poétique* n° 21, 1975, p. 53-95.
- LEWINTER (R.), « L'Exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot », in O. Fellows (dir.), Genève, Droz, *Diderot studies* n° 8, 1966, p. 119-169.
- LOTTERIE (F.), « Hybrides philosophiques : Quelques enjeux du dialogue matérialiste dans *Le Rêve de D'Alembert* et *La Philosophie dans le boudoir* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* n° 42, avril 2007.
- MACHEREY (P.), *À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, PUF, 1990.
- MARQUET (J.-F.), *Miroirs de l'identité. La littérature hantée par la philosophie*, Paris, Cerf, 2009.
- MILLET (C.) (dir.), Paris-Caen, Minard, *Revue des lettres modernes, Victor Hugo 4, Science et technique*, 1999.
- NIKLAUS (R.), « La propagande philosophique au théâtre des Lumières », *Studies on Voltaire and the eighteenth century* n° 26, 1956, p. 1223-1261.
- PERELMAN (C.) & OLBRECHTS-TYTECA (L.), *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* [1958], Bruxelles, éditions de l'université de Bruxelles, 2008.
- PETITIER (P.), *Littérature et idées politiques au XIX^e siècle. 1800-1870*, Paris, Nathan Université, « 128 », 1996.
- PINSON (J.-C.) & THIBAUD (P.) dir., *Poésie et philosophie*, CIPM, « Farrago », 2000.
- PLAGNOL-DIÉVAL (M.-E.), *Madame de Genlis et le théâtre d'éducation au XVIII^e siècle*, Oxford, [Voltaire foundation](#), 1997.
- POULET (G.), *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961 (sur Vigny en particulier : chapitre IX, p. 231-243)
 - *Études sur le temps humain*, Plon, 1952 (sur Vigny en particulier : tome I, p. 286-316).
 - *La pensée indéterminée*, PUF, 1985-1990 (sur Vigny en particulier : tome II, p. 60-64).
- ROY-REVERZY (É.) & SÉGINGER (G.), *Éthique et littérature. XIX^e-XX^e siècles*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.
- SAINT-GÉRAND (J.-Ph.), *Morales du Style*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection « Cribles », 1993 (sur Vigny en particulier : p. 159-173).
- SAPIRO (G.), *La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, 2011.
- SCHAEFFER (J.-M.), *Pourquoi la fiction ?* Paris, Seuil, « Poétique », 1999.

SÉGINGER (G.) (dir.), *Littérature et philosophie mêlées*, *Romantisme* n° 124, 2004.
- *Écriture(s) de l'histoire*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005.

SOUDAN (A.) & VILLANUEVA (C.), *Littérature et philosophie. Écrire, penser, vivre*, Bréal, « Littératures & Co », 2004.

SULEIMAN (S.), *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

VAX (L.), *La Poésie philosophique*, Paris, PUF, « Littératures modernes », 1985.

3. LECTURE

BARTHES (R.), *Critique et vérité*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1966.
- *Sur Racine* [1960], Paris, Seuil, « Points – Essais », 1963.
- *S/Z*, Paris, Seuil, « Points – Essais », 1970.

BUTOR (M.), « La Lecture critique », *Répertoire III*, Éditions de Minuit, 1968, p. 7-20.

CHARLES (M.), *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.
- « La lecture critique », *Poétique* n° 34, avril 1978, p. 129-151.

COSTE (D.), « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », *Poétique* n° 43, septembre 1980, p. 354-371.

DUFAYS (Jean-Louis), *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.

ECO (U.), *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche – Biblio essais », 1989.
- *Interprétation et surinterprétation* [1992], trad. S. Collini, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1996.

GERVAIS (B.), *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1990.

GLEIZE (J.), *Le Double miroir. Le Livre dans les Livres de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, 1992.

HUNT (R. A.) & VIPOND (D.), « Point-driven Understanding : Pragmatic and Cognitive Dimensions of Literary Reading », *Poetics*, juin 1984, p. 261-277.

ISER (W.), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1976], trad. E. Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.

JAUSS (H. R.), *Pour une esthétique de la réception* [1978], trad. C. Maillard, Paris, Gallimard, « Tel », 2005.

JOUBE (V.), *La Lecture*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1993.
- (dir.), *Le Lecteur dans l'œuvre*, *La Lecture littéraire* n° 2, janvier 1998.

LEENHARDT (J.), *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture* [1982], Paris, L'Harmattan, 1999.

MOLLIER (J.-Y.) (dir.), *Histoires de lecture XIX^e-XX^e siècles*, Bernay, Société d'histoire de la lecture, 2005.

MONTANDON (A.) (dir.), *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre*, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, 1982.

PIÉGAY-GROS (N.), *Le Lecteur*, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 2002.

PRINCE (G.), « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique* n° 14, 1973, p. 178-196.

STEMPEL (W.-D.), « Aspects génériques de la réception », *Poétique* n° 39, septembre 1979, p. 353-362.

STIERLE (K.), « Réception et fiction », *Ibid.*, p. 299-320.

4. RÉFLEXIVITÉ

BESSIÈRE (J.) & SCHMELING (M.) (dir.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002.

DÄLLENBACH (L.), *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.

- « Réflexivité et lecture », *Revue des sciences humaines* n° 177, *L'Effet de lecture*, janvier-mars 1980, p. 23-37.

HAMON (P.), « Texte littéraire et métalangage », *Poétique* n° 31, septembre 1977, p. 261-284.

KERBRAT-ORECCHIONI (C.), « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle ? », *Texte*, 1982, p. 27-49.

LEPALUDIER (L.) dir., *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MEYER-MINNEMANN (K.) & SCHLICKERS (S.), « La mise en abyme en narratologie », *Vox Poetica*, 2004, <http://www.vox-poetica.org>²⁸⁰³.

UNWIN (Timothy), *Textes réfléchissants. Réalisme et réflexivité au dix-neuvième siècle*, Bern, Peter Lang, 2000.

5. GENRES LITTÉRAIRES

COMBE (D.), *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1992.

²⁸⁰³ Article consulté pour la dernière fois le 18 septembre 2009.

- DIDIER (B.), *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976.
- GENETTE (G.) & TODOROV (T.) (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, « Points », 1986.
- GIRARD (A.), *Le Journal intime et la notion de personne*, Paris, 1963 (sur Vigny en particulier : p. 359-395).
- GOULD (E.), *Virtual Theatre. From Diderot to Mallarmé*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1989 (sur Vigny en particulier : p. 48-60).
- HAMBURGER (K.), *Logique des genres littéraires* [1977], trad. P. Cadiot, Paris, Seuil, « Poétique », 1986.
- JOLLES (A.), *Formes simples* [1930], trad. A.-M. Buguet, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
- LARTHOMAS (P.), « La notion de genre littéraire en stylistique », *Le Français moderne*, juillet 1964, p. 185-193.
- LEJEUNE (P.), *Autopacte*, <http://www.autopacte.org>.
- LITSARDAKI (M.) & SIVETIDOU (A.) (dir.), *Roman et théâtre : une rencontre intergénérationnelle dans la littérature française*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- MACÉ (M.), *Le Genre littéraire*, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 2004.
- SCHAEFFER (J.-M.), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, « Poétique », 1989.

a) POÉSIE

- BACKÈS (J.-L.), *Le Poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, PUF, « Écriture », 2003.
- CALIN (W.), *A muse for heroes. Nine centuries of the epic in France*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 1983 (sur Vigny en particulier : p. 318-337).
- CHARLES-WURTZ (L.), *La Poésie lyrique*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002.
- COMBE (D.), *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 1989.
- CRASTRE (V.), *Poésie et mystique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1966.
- DAZORD (N.), « Syllepse et versification. Nécessité et opportunité stylistique de la syllepse (Victor Hugo, Vigny, Verlaine) », in Y. Chevalier et P. Wahl (dir.), *La Syllepse. Figure stylistique*, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 321-342.
- FRIEDRICH (H.), *Structures de la poésie moderne* [1956], trad. M.-F. Demet, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1999.
- GARDES-TAMINE (J.) & MOLINO (J.), *Introduction à l'analyse de la poésie*, Paris, PUF, « Linguistique nouvelle », 1987-1988 (2 tomes).

- GLEIZE (J.-M.), *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1983.
 - *La Poésie. Textes critiques. XVI^e-XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1995.
- JARRETY (M.) dir., *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, PUF, 1997.
- JENNY (L.), *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, PUF, 2002.
- MADELÉNAT (D.), *L'Épopée*, Paris, PUF, 1986.
- MARCHAL (H.), *La poésie*, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 2007.
- NADAL (O.), *À mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964 (sur Vigny en particulier : p. 131-141).
- RABATÉ (D.) dir., *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996.
- RIFFATERRE (M.), « Le poème comme représentation », *Poétique* n° 4, 1970, p. 401-417.
- ROY (C.), *La Conversation des poètes*, Paris, Gallimard, 1993 (sur Vigny en particulier : p. 50-58).
- SCOTT (C.), *The poetics of French verse. Studies in reading*, Oxford Clarendon Press, 1998 (sur Vigny en particulier : p. 235-251: « Poetry and the narrative. Vigny, "La Colère de Samson" »).
- THÉLOT (J.), *La Poésie précaire*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1997 (sur Vigny en particulier : chapitre I : « La Prière selon Vigny », p. 13-29).
- TODOROV (T.), « Théories de la poésie », *Poétique* n° 28, 1976, p. 385-389.
- TYNIANOV (Y.), « Les traits flottants de la signification dans le vers », *Ibid.*, p. 390-397.
- WEBER (J.-P.), *Genèse de l'œuvre poétique*, Gallimard, 1960 (sur Vigny en particulier : p. 33-90).

b) THÉÂTRE

- AMBRIÈRE (F.), *Mademoiselle Mars et Marie Dorval au théâtre et dans la vie*, Paris, Seuil, 1992.
- AUTRAND (M.), « Sur la légende du drame romantique », *Revue d'histoire littéraire de la France* n° 108, 2008, p. 821-847.
- BALAUDÉ-TREILHOU (C.), *Shakespeare romantique. La Réception de Shakespeare en France de Guizot à Scribe (1821-1851). Réception. Critique. Interprétation*, 1994.
- BERTHIER (P.), *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1986.
- BIET (C.) & TRIAU (C.), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006.
- BIET (C.) (dir.), *Le Théâtre français du XVII^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009.

- BORIE (M.), ROUGEMONT (M. de), SCHERER (J.), *Esthétique théâtrale, textes de Platon à Brecht*, Paris, C.D.U. & Sedes, 1982.
- DANIELS (B.), *Le Décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française 1799-1848*, Bibliothèque Nationale de France, 2003.
- DEZALAY (A.), « Le théâtre expérimental et les formes de l'adaptation scénique au XIXe siècle », *Travaux de linguistique et de littérature*, XXV, 2, Strasbourg, 1987, p. 119-126.
- DORT (B.), *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.
- DUVIGNAUD (J.), *Sociologie du théâtre*, Paris, PUF, « Quadrige », 1999.
- FIX (F.), HUMBERT-MOUGIN (S.), SOUILLER (D.), ZARAGOZA (G.), *Études théâtrales*, Paris, PUF, « Quadrige », 2005.
- FORESTIER (G.), *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2003.
- FRANZ (P.), *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.
- FRANZ (P.) & MARCHAND (S.) (dir.), *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, Paris, L'avant-scène théâtre, 2009.
- GENGEMBRE (G.), *Le Théâtre français au 19^e siècle (1789-1900)*, Paris, Armand Colin, 1999.
- GURY (J.), « Fortune et infortunes de Roméo et Juliette à l'âge romantique. Les Amants de Vérone sur les scènes parisiennes de 1827 à 1828 », *Revue d'histoire du théâtre*, avril-juin 1975, p. 156-175.
- HUBERT (M.C.), *Les Grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2008.
- JOMARON (J.) (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, Armand Colin, 1992.
- LAPLACE-CLAVERIE (H.), LEDDA (S.), NAUGRETTE (F.) (dir.), *Le théâtre français du XIX^e siècle*, L'avant-scène théâtre, 2008.
- LARTHOMAS (P.), *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés* [1980], Paris, PUF, « Quadrige », 2007.
- LARUE (A.) (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, « Hors série – Colloques II », 1996.
- LEDDA (S.), *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Champion, 2009.
- LIOURE (M.), *Le Drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Armand Colin, 1973.
- LOUVAT-MOLOZAY, *Le Théâtre*, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 2007.
- MARCEL (G.), *Théâtre et religion*, Lyon, Vitte, 1958.

MARCHAND (S.), *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Champion, 2009.

MASSON (B.) (dir.), *Le Spectacle romantique, Romantisme n° 38*, 1982.

MOINDROT (I.) (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS éditions, 2006.

NAUGRETTE (F.), *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, 2001.

- *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2002.

- « La Distanciation dans le Théâtre de Clara Gazul », in A. Fonyi & Y. Reboul (dir.), *Mérimée, Littératures n° 51*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 49-60.

ROUBINE (J.-J.), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin, « Lettres sup », 2006.

RYKNER (A.), *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, Corti, 1996.

THIROUIN (L.), *L'Aveuglement salutaire. Le Réquisitoire contre le théâtre dans la France classique*, Paris, Honoré Champion, « Champion classiques. Essais », 2007.

UBERSFELD (A.), *Le drame romantique*, Paris, Belin, 1993.

- *Lire le théâtre*, Paris, Belin, « Lettres sup », 1996 (3 tomes).

VIALA (A.) (dir.), *Le Théâtre en France*, Paris, PUF, « Quadrige », 2009.

ZARAGOZA (G.), « Adèle, Marion, Kitty, trois visages de Marie Dorval », *Le Drame du XVI^e siècle à nos jours*, dir. P. Baron, Éditions universitaires de Dijon, « Écritures », 2004, p. 229-239.

- (dir.), *Dramaturgies romantiques*, Dijon, Publications de l'Université de Bourgogne, 1999,

c) ROMAN

L'Histoire saisie par la fiction, Le Débat n° 165, mai-juin 2011.

Le Roman d'apprentissage en France au XIX^e siècle, Paris, Ellipses, « analyses et réflexions sur », 1995.

Le Roman historique, La Nouvelle Revue Française, n° 238, octobre 1972.

Le Roman historique, Revue d'Histoire Littéraire de la France, mars-juin 1975.

Le Roman historique, Caliban n° XXVIII, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.

Roman populaire et / ou roman historique, L'Ull crític, Lleida, Éditions de l'université de Lleida, 1999.

BANCAUD-MAËNEN (F.), *Le Roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2005.

- BERNARD (C.), *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*. Paris, Hachette, « Recherches littéraires », 1996 (sur Vigny en particulier : p. 201-220)
- BESSIÈRE (J.) dir., *Récit et histoire*, Paris, PUF, 1984.
- BORDAS (É.), « De l'historicisation des discours romanesques », *Revue d'histoire du XIX^e siècle* n° 25, 2002, <http://rh19.revues.org/index420.html>.
- BOUJU (E.), *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2006.
- CELLIER (L.), « Le Roman initiatique en France au temps du romantisme », *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, La Baconnière & Presses Universitaires de Grenoble, 1977, p. 118-137.
- CHARDIN (P.) (dir.), *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littéraires étrangères*, Paris, Kimé, 2007.
- CICHOCKA (M.), *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- COUÉGNAS (D.) & PEYRACHE-LEBORGNE (D.), *Le Roman historique, Récit et histoire*, Nantes, Pleins Feux, « Horizons comparatistes », 2000.
- COULET (H.), *Le Roman jusqu'à la Révolution* [1967], Paris, Armand Colin, 2009.
- *Idées sur le roman. Textes critiques sur le roman français. XII^e – XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1992.
- DECLERCQ (G.) & MURAT (M.) (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
- DEL LUNGO (A.) & LYON-CAEN (B.) (dir.), *Le Roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
- DÉRUELLE (A.) & TASSEL (A.) (dir.), *Problèmes du roman historique* (ouvrage issu du colloque « Pour une approche narratologique du roman historique », organisé par le Centre Interdisciplinaire Récits, Cultures, Langues et Sociétés à l'Université de Nice-Sophia Antipolis en mai 2005), *Narratologie* n° 7, Paris, L'Harmattan, 2008.
- DUFOUR (P.), *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, 2004.
- DURAND-LE GUERN (I.), *Le Roman historique*, Paris, Armand Colin, « 128 », 2008.
- GENGEMBRE (G.), *Le Roman historique*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2006.
- GROJNOWSKI (D.), *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 2000.
- IMBERT (F.-H.) (dir.), *Problématiques de la Nouvelle, Revue de Littérature Comparée*, Paris, Didier, octobre-décembre 1976.
- JOUBE (V.), *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, « Cours lettres », 2010.
- KIBÉDI VARGA (Aron), « Le roman est un anti-roman », *Littérature* n° 48, décembre 1982, p. 3-

20.

KRULIC (B.), *Fascination du roman historique. Intrigues, héros et femmes fatales*, Paris, Autrement, « Passions complices », 2007.

LORUSSO (S.), « Le modèle de Scott et trois romans historiques français : le début et les fins », *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, Fabula*, 30 octobre 2007. <http://www.fabula.org/colloques/document743.php>

LOUICHON (B.), « La critique des romans dans *La Décade* et *Le Mercure* (1794-1820) », *Romantisme* n°111, 2001, p. 9-28.

LUKÁCS (G.), *La Théorie du roman* [1920], trad. J. Clairevoye, Paris, Denoël, 1968.
- *Le roman historique* [1937], trad. R. Saille, Paris, Payot, 1965.

MAHIEU (R.), *L'Esprit de l'Escalier ou les degrés du savoir*, Amsterdam – New-York, Rodopi, 2010.

MAIGRON (L.), *Le Roman historique à l'époque romantique. Sur l'influence de Walter Scott* [1898], Paris, Champion, 1912 (sur Vigny en particulier : p. 123-136).

MALINOWSKI (W.M.), *La Nouvelle historique en France à l'époque du romantisme*, Poznan, Édition scientifique de l'université Adam Mickiewicz, 1983.

MATHÉ (R.), « L'illusion historique dans la « Chronique du règne de Charles IX » », *Prosper Mérimée, Europe*, septembre 1975, p. 38-46.

MAY (G.), « L'histoire a-t-elle engendré le roman ? Aspects français de la question au seuil du siècle des Lumières », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, avril-juin 1955, p. 155-176.

MOLINO (J.), « Histoire, roman, formes intermédiaires », *L'histoire comme genre littéraire, Mesure* n° 1, Paris, Corti, 1989.

MORTIER (D.), « *Wilhelm Meister* de Goethe ou l'origine d'un genre romanesque problématique », in C. de Grève (dir.), *Dix-huitième siècle européen*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990 (p. 121-125).

NÉLOD (G.), *Panorama du roman historique*, Paris – Bruxelles, Sodi, 1969.

NOIRAY (J.), *Préfaces des romans français du XIX^e siècle*, Librairie générale française, « Le Livre de poche classique », 2007.

OZWALD (T.), *La Nouvelle*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1996.

PAVEL (T.), *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

PEYRACHE-LEBORGNE (D.) & PEYRONIE (A.), *Le Romanesque et l'historique*, Nantes, Cécile Defaut, « Horizons comparatistes », 2010.

PIÉGAY-GROS (N.), *Le Roman*, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 2005.

REFFAIT (C.) (dir.), *Romanesque et histoire*, Amiens, Encrage université, « Romanesques » n° 3,

2008.

REGGIANI (C.), *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, 2008.

REVERZY (E.), *Le Roman au XIX^e siècle*, Paris, Sedes, « Campus – Lettres », 1998.

ROUSSET (J.), *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, 1972.

SANGSUE (D.), *Le Récit excentrique. Gautier – De Maistre – Nerval – Nodier*, Paris, Corti, 1987
- « Vous avez dit excentrique ? », *Romantisme* n° 59, 1988, p. 41-58.

SCEPI (H.), *Notre-Dame de Paris de Victor Hugo*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2006.

SCHAEFFER (J.-M.), « Le romanesque », *Vox poetica*, 2002, <http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm>²⁸⁰⁴

SOUPEL (S.), *Apparence et essence dans le roman anglais de 1740 à 1771 : l'écriture ambiguë*, Paris, Didier érudition, « Études anglaises », 1983.

TRIAIRE (S.), « Juste *Une page d'histoire*, et *Adieu*. L'histoire, du feuillet à l'oubli », in M. Blaise (dir.), *Écritures de l'histoire, Cartes blanches* n° 3, 2008, p. 161-184.

6. OUTILS D'ANALYSE LITTÉRAIRE

ADAM (J.M.), *Les Textes, types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.
- *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1994.

AQUIEN (M.), *La Versification appliquée aux textes*, Paris, Nathan, 1993.

BORDAS (É.) dir., *Style d'auteur, Romantisme* n°148, 2010.

COMPAGNON (A.), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

DESSONS (G.), MESCHONNIC (H.), *Traité du rythme des vers et des proses*, Armand Colin, 2005.

FOYARD (J.), *Stylistique et genres littéraires*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 1991 (sur Vigny en particulier : p. 66-72).

FRAISSE (E.) & MOURALIS (B.), *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, « Points », 2001.

FRYE (N.), *Anatomie de la critique* [1957], trad. G. Durand, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

²⁸⁰⁴ Article consulté pour la dernière fois le 18 septembre 2009.

GARDES TAMINE (J.), MARCANDIER (C.), VIVÈS (V.) (dir.), *Ironies entre dualité et duplicité*, Publications de l'Université de Provence, « Textuelles », 2007.

GENETTE (G.), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

- *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

- *Seuils*, Paris, Seuil, « Points », 1987.

- *Métalepse*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004.

- *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Points », 2004.

GENETTE (G.) & TODOROV (T.) (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points », 1982.

GOUVARD (J.-M.), *Critique du vers*, Paris, Champion, 2000.

HAMON (P.), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, « Recherches littéraires », 1996.

LARIVAILLE (P.), « L'analyse morphologique du récit », *Poétique* n° 19, 1974, p. 368-388.

MARTI (M.) dir., *Nouvelles approches de la voix narrative*, Paris, L'Harmattan, 2003.

MEYER (M.), *Langage et littérature*, Paris, PUF, « L'Interrogation philosophique », 1992.

MONTALBETTI (C.), *La Fiction*, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 2001.

MURAT (M.) (dir.), *Le Vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion, 2000.

PATRON (S.), *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, « U », 2009.

PIER (J.) & SCHAEFFER (J.-M.) (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.

RABAU (S.), *L'intertextualité*, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 2002.

RABATEL (A.), *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008 (2 tomes).

SAUSSURE (L.), « Quelle réalité derrière l'hypothèse polyphonique ? », in L. Begioni & C. Muller (dir.), *Mélanges André Rousseau*, Lille, Presses du CEGES, 2007, p. 335-350.

SPERBER (D.) & WILSON (D.), « Les ironies comme mention », *Poétique* n° 36, 1978, p. 399-412.

TODOROV (T.), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

WEINRICH (H.), *Le Temps, Le Récit et le commentaire* [1964], trad. M. Lacoste, Paris, Seuil, « Poétique », 1973.

D) REPRÉSENTATIONS ET CROYANCES

1. SPIRITUALITÉ

a) ÉDITIONS DE RÉFÉRENCE DES TEXTES SACRÉS

CHEBEL (M.), traduction du *Coran*, Paris, Fayard, « Le Livre de poche », 2009.

LEMAÎTRE DE SACY (L.-I.), traduction de *La Bible* [1696], Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990.

b) ÉTUDES

ALATTI (J.-N.) & SAVART (C.), *Le monde contemporain et la Bible, Bible de tous les temps* n° 8, Paris, Beauchesne, 1985.

BOWMAN (F.-P.), *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973.

- *Le Discours sur l'Éloquence sacrée à l'Époque romantique. Rhétorique, apologétique, herméneutique (1777-1851)*, Genève, Droz, 1980.

- « La circulation du sang religieux à l'époque romantique », *Romantisme* n° 31, 1981 (p. 17-35).

- *Le Christ des barricades. 1789-1848*, Paris, Cerf, « Jésus depuis Jésus », 1987.

ESLIN (J.-C.) & CORNU (C.) dir., *La Bible 2000 ans de lectures*, Desclée de Brouwer, « Hachette Littératures », 2003.

GERMAIN (E.), *Parler du Salut ? Aux origines d'une mentalité religieuse. La cathéchèse du Salut dans la France de la Restauration*, Paris, Beauchesne, « Théologie historique » n° 8, 1967.

GIBERT (P.), *La Bible. Le Livre, les livres*, Gallimard, « Découvertes », 2000.

LABOURET (G.), « Les mutations du discours religieux au XIX^e siècle », *Romantisme* n° 144, 2009, p. 39-53.

MARGERIE (B.), *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 (sur Vigny en particulier : p. 67-82).

MILLET (O.) & de ROBERT (P.), *Culture biblique*, Paris, PUF, 2001.

PELLETIER (A.-M.), *Lectures bibliques*, Paris, Cerf-Nathan, 1998.

RÉTAT (L.), *Religion et imagination religieuse : leurs formes et leurs rapports dans l'œuvre*

d'Ernest Renan, Paris, Klincksieck, 1977.

SÉGINGER (G.) (dir.), *Spiritualités d'un monde désenchanté*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1998.

2. ARTS ET RELIGION

Visions du Déluge. De la Renaissance au XIX^{ème} siècle (catalogue de l'exposition organisée par la Réunion des Musées Nationaux, le musée Magnin de Dijon et le musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, au musée Magnin de Dijon du 11 octobre 2006 au 10 janvier 2007), Paris, Réunion des musées nationaux, 2006.

AVNI (A.A.), *The Bible and Romanticism. The Old Testament in German and French Romantic Poetry*, Paris – La Hague, Mouton, 1969 (sur Vigny en particulier : p. 146-182).

BAUDE (M.) & MÜNCH (M.-M.), *Romantisme et religion, théologie des théologiens et théologie des écrivains*, actes du colloque organisé à Metz en 1978, Paris, PUF, 1980.

BEAUDE (P.-M.) (dir.), *La Bible en littérature* (actes du colloque international tenu à Metz en septembre 1994), Paris, Cerf, 1997.

BONNET (M.-J.), *La Poésie devant la Bible. Étude critique des poésies inspirées par l'écriture sainte*, Paris, Dentu, 1858.

FRYE (N.), *Le Grand Code. La Bible et la littérature* [1981], Paris, Seuil, « Poétique », 1984.

GOMEZ-GÉRAUD (M.-C.) & PELLETIER (A.-M.), « Le Christ en agonie. Quelques écrivains au Jardin des Oliviers », *L'Information littéraire*, avril-juin 2000 (dossier « La Bible et la littérature ») (p. 32-39).

GUERMÈS (S.) & MARCHAL (B.) (dir.), *Religions du XIX^e siècle* (actes du IV^e congrès de la SERD organisé à Paris du 26 au 28 novembre 2009), septembre 2011, <http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/religions.html>

MERZ (I.), *L'influence de la liturgie sur les écrivains français de 1700 à 1923* [1996], Paris, Cerf, 2005.

MICHEL (A. & A.), *La Littérature française et la connaissance de Dieu (1800-2000)*, Paris, Cerf – Ad Solem, 2008 (sur Vigny en particulier : volume I, p. 1319-1375).

MILLET (O.) (dir.), *Bible et littérature*, Paris, Champion, 2003.

MILNER (M.) « Religions et religion dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval », *Romantisme* n° 50, 1985, p. 41-52.

PRICKETT (S.), *Origins of Narrative. The Romantic appropriation of the Bible*, Cambridge University Press, 1996.

RÉTAT (L.), « Flaubert, Renan et l'interrogation des religions », in B. Masson (dir.), Paris, Minard, *Revue des lettres modernes, Gustave Flaubert 3, Mythes et religions 2*, 1988, p. 5-34.

SAURAT (D.), « Les éléments religieux non chrétiens dans la poésie moderne », *Revue de littérature comparée*, 1923, p. 337-368.

VIATTE (A.), *Le Catholicisme chez les romantiques*, Paris, Boccard, 1922 (sur Vigny en particulier : p. 195-205).

3. ALLÉGORIE, LÉGENDE, MYTHE, SYMBOLE

a) THÉORIE

BORELLA (J.), *Le Mystère du signe. Histoire et théorie du symbole*, Paris, Maisonneuve & Larose, « Métalangage », 1989.

BOWMAN (F. P.), « Symbole et désymbolisation », *Romantisme* n° 50, 1985, p. 53-60.

GARDES-TAMINE (J.) (dir.), *L'Allégorie corps et âme. Entre personnification et double sens*, Publications de l'Université de Provence, 2002.

MILLET (C.), *Le Légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1997.

REVERZY (É.) (dir.), *L'Allégorie*, *Romantisme* n°152, Paris, Armand Colin, 2011.

SELLIER (P.), « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature* n° 55, 1984, p. 112-126.

TODOROV (T.), *Théories du symbole*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.

b) ÉTUDES D'ŒUVRES

ALBOUY (P.), *Mythes et mythologies dans la littérature française* [1969], Paris, Armand Colin, 1998.

BOWMAN (F. P.), « Flaubert dans l'intertexte des discours sur le mythe », in B. Masson (dir.), Paris, Minard, *Revue des lettres modernes, Gustave Flaubert 2, Mythes et religions 1*, 1986, p. 5-57.

- BRISSETTE (P.), *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2005.
- « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *COntEXTES*, mai 2008, <http://contextes.revues.org/index1392.html>.
- CELLIER (L.), *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, SEDES, 1971.
- CITRON (P.), *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1961 (sur Vigny en particulier : tome 1, p. 264-278).
- DESCOTES (M.), *La Légende de Napoléon et les écrivains français du XIX^e siècle*, Paris, Minard, 1967 (sur Vigny en particulier : p. 134-150)
- DETALLE (A.), *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Paris, Klincksieck, 1976 (sur Vigny en particulier : p. 333-342).
- DURAND-LE GUERN (I.), *Le Moyen Âge des romantiques*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2001.
- GLAUSER (A.), *Le Poème-Symbole : de Scève à Valéry*, Paris, Nizet, 1967 (sur Vigny en particulier : chapitre V, p. 135-150).
- HUET-BRICHARD (M.-C.), *Littérature et mythe*, Paris, Hachette supérieur, « Contours littéraires », 2001.
- HUSSHERR (C.), *L'Ange et la bête, Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Cerf, « Littérature », 2005.
- MICHEL (P.), *Un mythe romantique. Les Barbares. 1789-1848*, Presses Universitaires de Lyon, 1981 (sur Vigny en particulier : p.404-415).
- MILNER (M.), *Le Diable dans la littérature française*, Paris, Corti, 1960 (sur Vigny en particulier : t. I, p. 373-401).
- « Le Sexe des anges : de l'ange amoureux à l'amante angélique », *Romantisme* n° 11, 1976, p. 55-67.
- (dir.), *Le Grand homme*, *Romantisme* n° 100, 1998.
- PAULSON (M.) & ALVAREZ-DETRELL (T.), *The Figure of Louis XIII in Modern French literature. From The Three Musketeers to the Fortune de France*, Lewiston, Queenston, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2008 (sur Vigny en particulier : p. 23-33).
- POT (O.), « Suzanne au bain ou l'invention de la pudeur », *Colloquium Helveticum* n° 34, 2003, p. 193-216.
- RICHER (J.) (dir.), *L'Empereur Julien, de l'histoire à la légende (331-1715)*, Paris, Belles lettres, 1978.
- *L'Empereur Julien, de la légende au mythe (de Voltaire à nos jours)*, Paris, Belles lettres, 1978 (sur Vigny en particulier : A. BOUVET, « Julien selon Vigny », p. 187-205).
- SCHWAB (R.), *La Renaissance orientale*, Paris, Payot, 1950 (sur Vigny en particulier : p. 400-409).

STIERLE (K.), *La Capitale des signes. Paris et son discours*, traduit de l'allemand par M. Rocher-Jacquin, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme de Paris, 1993-2001 (sur Vigny en particulier : p. 380-386).

VANHESE (G.), « Le Mythe de l'Ange déchu chez Eminescu, Lamartine et Vigny », *Synergies Roumanie* n° 3, 2008, p. 141-157.

E) ÉTUDES PHILOSOPHIQUES

La Fabrique de l'histoire, Circé, Villa Gillet, cahier n° 9, août 1999.

BLANCHOT (M.), *La Part du feu*, Paris, Gallimard, « nrf », 1949.

CASSIRER (E.), *La Philosophie des Lumières*, trad. P. Quillet, Paris, Fayard, 1966.

CERTEAU (M. de), *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1975.

CONCHE (M.), *Orientation philosophique. Essai de déconstruction* [1974], Paris, Les Belles lettres, « encre marine », 2011.

- *Pyrrhon ou l'apparence*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1994.

DUMONT (J.-P.), *Éléments d'histoire de la philosophie antique*, Paris, Nathan université, « réf », 1993.

FOUCAULT (M.), *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.

GUILLERMIT (L.), *Platon par lui-même*, Sommières, L'Éclat, 1989.

MC INTOSH-VARJABÉDIAN (F.), *Écriture de l'Histoire et regard rétrospectif. Clio et Épiméthée*, Paris, Honoré Champion, 2010.

NARBOUX (J.-Ph.), *L'Illusion*, Paris, Garnier-Flammarion, « Corpus », 2000.

RANCIÈRE (J.), *La Politique des poètes*, Paris, Albin Michel, 1992.

- *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

RICŒUR (P.), *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955.

- *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1969.

- *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983-1984 (2 tomes).

ROSSET (C.), *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion*, Paris, Gallimard, 1984.

VEYNE (P.), *Comment on écrit l'histoire* [1971], Paris, Seuil, « Points. Histoire », 1979.

F) LINGUISTIQUE

Linguistique et sémiologie n° 10, *L'Argumentation*, Presses Universitaires de Lyon, 1981.

AMOSSY (R.), *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, « Cursus », 2006 (2^e édition)

- avec HERSCHBERG PIERROT (A.), *Stéréotypes et clichés* [1997], Armand Colin, « 128 », 2007.

AUSTIN (J.), *Quand dire c'est faire*, trad. et éd. G. Lane, Paris, Seuil, 1970.

AUTHIER-REVUZ (J.), « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55, octobre 1992 (p. 38-42) et n° 56, janvier 1993 (p. 10-15).

BENVENISTE (É.), *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.

DUCROT (O.), *Le Dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, « Propositions », 1984.

- *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, « Savoir : Sciences », 1991.

FILLIETTAZ (L.), GROBET (A.), ROULET (E.), *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*, Peter Lang, 2001.

FUCHS (C.), *Les Ambiguïtés du français*, Gap – Paris, Ophrys, 1996.

KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999.

LEHMANN (A.), MARTIN-BERTHET (F.), *Introduction à la lexicologie*, Paris, Dunod, 1998.

MAINGUENEAU (D.), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* [1986], Paris, Nathan Université, « Lettres sup. », 2000.

REY-DEBOVE (J.), *Le Métalangage*, Paris, Armand Colin, 1997 (2^e édition).

RIEGEL (M.), PELLAT (J.-C.), RIOUL (R.), *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1999.

SANCIER-CHÂTEAU (A.), *Introduction à la langue du XVII^e siècle*, t. 1 (« Vocabulaire »), Paris, Nathan, « 128 », 1993.

SEARLE (J. R.), *Sens et expression* [1979], trad. et éd. J. Proust, Paris, Éditions de Minuit, 1982.

G) DICTIONNAIRES ET ENCYCLOPÉDIES

ALEMBERT (d') & DIDEROT (D.), *L'Encyclopédie*, [XVIII^e s], édition électronique de l'université de Chicago, <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/>.

BEAUMARCHAIS (J.-P. de), COUTY (D.) (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue*

française, Paris, Bordas, 1994.

BRUNEL (P.) (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988.

CHARAUDEAU (P.) & MAINGUENEAU (D.) (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

CHAUVIN (D.), SIGANOS (A.) & WALTER (D.) (dir.), *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Imago, 2005.

DÉTRIE (C.), SIBLOT (P.) & VERINE (B.), (dir.), *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris, Champion, 2001.

FOUILLOUX (D.), LANGLOIS (A.), LE MOIGNÉ (A.), SPIESS (F.), THIBAUT (M.), TRÉBUCHON (R.), *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris, Nathan, « Cerf », 1999.

GÉRARD (A.-M.), *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

FURETIÈRE (A.), *Dictionnaire universel* (1690), article « Histoire », éd. Alain Rey, Paris, Le Robert, 1978.

JACQUEMET (G.) (dir.), *Catholicisme hier, aujourd'hui, demain*, Paris, Letouzey & Ané, 1948-2008.

JARRETY (M.) (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, 2001.

LAROUSSE (P.), *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* [1863-1890], éd. électronique de J.-Ph. Saint-Gérand, Paris, Redon, 2002.

LITTRÉ (É.), *Dictionnaire de la langue française* [1880], Chicago, Encyclopædia Britannica Inc., 1994.

OSTER (P.), *Dictionnaire de citations françaises*, Paris, Le Grand Livre du Mois, 1997.

MANH (P.) (dir.), *Encyclopædia Universalis*, version électronique n° 5, 1999.

MOLINIÉ (G.), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1992.

MORFAUX (L.-M.), *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris, Armand Colin, 1980.

PAVIS (P.), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

REY (A.) & REY-DEBOVE (J.) (dir.), *Nouveau Petit Robert*, version électronique, Paris, Le Robert, 1996-1997.

VAILLANT (A.) (dir.), *Dictionnaire du romantisme*, Paris, CNRS éditions, 2012.

INDEX DES ŒUVRES

DU CORPUS

Alméh (L')

30, 31, 44, 58, 60, 62-63, 66, 105, 239, 323-324, 384, 385, 462, 601-603, 705-706, 713-714, 761, 768-769, 770, 779-781, 792-793, 802, 810, 840-841, 850, 866, 878-879, 907, 919, 926, 928, 940, 944-945.

« Amants de Montmorency » (Les)

145, 154, 184, 212-213, 410, 412, 418, 580-581, 763-764, 775, 852, 875, 883, 890, 897, 898, 944.

« Bain » (Le)

155, 400-401, 412, 414, 418.

« Bain d'une dame romaine » (Le)

155, 401, 414.

« Bal » (Le)

259-260, 410-411, 412, 418, 483, 702, 944.

« Bouteille à la Mer » (La)

17, 126, 127-128, 136-137, 138-139, 188, 330, 365-367, 374, 403, 411, 416, 419, 484, 495, 546, 558-561, 586, 602, 672-673, 892, 950.

Chatterton

17, 20, 24, 30, 47, 53, 58, 73, 81, 86-88, 117, 118, 120, 135, 175-181, 191, 192-194, 195-196, 199-201, 202, 209-210, 227, 228, 229, 234, 255, 261, 262, 267, 283, 289, 305, 338-339, 344, 360-361, 369, 372-373, 376, 420, 429, 440-449, 474, 475, 476, 482-483, 487, 491-492, 505-507, 513, 518, 519, 525-527, 528, 531, 547-548, 579-580, 605-613, 642-644, 648, 649, 654, 667, 669-671, 678, 725, 786, 844, 890, 893-895, 899-900, 909, 933, 947.

Cinq-Mars

22, 23, 30, 42-44, 44-46, 49, 50, 51, 66, 73-75, 80-81, 84, 110, 111, 113-115, 116-117, 119, 127, 155-156, 165-166, 187, 190, 196-199, 202-205, 219, 220-221, 222, 224-225, 232, 233, 236-237, 242, 243-246, 248-249, 256-257, 261, 272, 283, 285-286, 295, 306-308, 316-323, 324, 327, 336-337, 340-341, 341-342, 343, 346, 347, 363-364, 365, 368-369, 376, 380, 382-383, 384-386, 392, 394, 460-463, 466, 467, 474, 481, 487, 489-490, 491, 492, 493-494, 498, 501-503, 511, 516, 518, 520-524, 528, 529-533, 548, 554-555, 558, 562-563, 573-574, 584, 585, 586, 613-628, 644-647, 654, 657, 662-664, 665, 667, 669, 672, 674, 679, 683, 687, 689-692, 693-695, 703, 704, 707-708, 709-710, 713-714, 714-715, 715-723, 725-729, 733-734, 739-741, 744, 745-748, 754-757, 760, 761-763, 771, 773-775, 777-

779, 791-792, 796-800, 810, 824-825, 826, 827, 829-833, 834-836, 837, 838-839, 840, 841-844, 845-847, 850, 852-853, 854-856, 858-863, 864, 866, 868, 869-870, 872-876, 878-879, 880, 881-882, 840, 890, 892-893, 896-897, 905-907, 910, 911-912, 914, 920-922, 922-923, 924-925, 927-928, 929, 930-931, 933, 934, 937, 943, 945, 947, 951.

« Colère de Samson »
(La)

72, 84, 125, 135, 149, 232, 261, 266, 370, 402, 408, 410, 416, 484-485, 495, 516, 517, 545-546, 548, 562, 657, 919, 949.

« Cor » (Le)

409, 414, 418, 794-795, 823, 897-898, 944.

Daphné

30, 31, 46-47, 49, 55-56, 58, 59-60, 61-62, 63-65, 66-69, 85, 105, 106, 133, 156, 158, 163-164, 173, 184, 185-186, 187-188, 189, 201, 210-211, 242, 243, 247, 251, 258, 264, 271-272, 275-276, 311-315, 316, 318, 339-340, 342, 344-346, 372, 374-375, 377, 382, 387, 388,

389, 404, 458, 463, 464, 466, 467, 468, 471, 486, 488, 511, 512, 517, 518, 520, 531, 535-537, 555-556, 628-635, 667, 669, 673, 675-676, 678, 679, 702-703, 713, 741-742, 764-765, 766, 769-770, 783-786, 800-801, 810, 820, 828, 830, 831, 839-840, 850, 852, 856, 866-867, 872, 875, 876-877, 883, 888-889, 904-905, 910-911, 924, 926, 931, 934, 937, 944-945, 948-949, 951.

« Déluge » (Le)

53-54, 65, 72-73, 76, 78-80, 81, 83, 139, 140, 144, 145-146, 148, 149, 185, 258, 260, 265, 281, 346, 415, 418, 492, 495, 510, 512-513, 516, 742, 766-767, 788, 848.

Destinées (Les)

24, 30, 31, 118, 119, 127, 132, 135-139, 141, 158, 159, 215, 226, 229, 278, 279-280, 288, 294, 369-370, 373, 375, 376, 394, 395, 398, 402-404, 411, 412, 413, 415, 416, 417, 418-419, 475, 485, 503, 513, 545, 653, 668, 863-864, 934, 949, 951.

« Destinées » (Les)

70-71, 82, 85, 89, 90, 97-

99, 105, 118, 136, 138, 157, 256, 271, 370, 375, 481, 513-514, 516, 557, 560, 638, 640.

« Dolorida »

154, 409-410, 414, 418, 482, 512, 708, 776-777, 786-787, 944.

« Dryade » (La)

65, 133, 413, 562, 593, 897.

« Éloa »

53, 54, 70, 71, 90-91, 92, 141-144, 146-148, 151-153, 154, 156, 157, 158, 189-190, 212, 258-259, 261-262, 273, 341, 403, 404, 415, 418, 492, 496, 512, 516, 555, 561-562, 591-593, 643, 645-646, 718-719, 788, 818, 934-935.

« Esprit pur » (L')

132-133, 135-137, 138, 139-140, 197, 255, 262, 276, 280-281, 342, 358-359, 370, 408, 415, 419, 485, 672, 849, 871, 934, 950, 951, 955.

« Femme adultère » (La)

91, 139, 154-155, 157, 281, 412, 413, 418, 495, 793-794.

« Fille de Jephté » (La)

77, 79, 80, 131, 149, 412, 413, 415, 418, 495, 509, 516, 517, 580.

« Flûte » (La)

51, 83, 123-124, 126, 132, 137, 229, 268, 272, 286-287, 303-304, 306, 330, 344, 347, 365, 370-371, 374, 411, 416, 419, 484, 487, 643, 766, 883, 927.

« Frégate la Sérieuse » (La)

125, 414, 418, 787-788, 819-820, 898, 932, 944.

« Madame de Soubise »

42, 43, 145, 401-402, 414, 418, 476, 844, 931, 944.

« Maison du Berger » (La)

51, 82, 84-85, 125, 132, 138, 152, 153, 157, 234, 252, 257-258, 262, 288, 358, 370, 378, 395, 407-408, 410, 415, 417, 503, 542, 544-545, 560, 584, 742, 950.

« Malheur » (Le)

281, 406-407, 412, 415, 418, 476, 702, 944.

Maréchale d'Ancre (La)

28, 30, 42, 85, 105-107, 108, 111-113, 114, 115-116, 117, 165, 218, 220, 224, 228-229, 232, 238, 242-243, 244-245, 272, 304-306, 324, 342, 343, 359, 380-381, 420, 429-437, 475, 476, 492, 494, 510, 516, 519, 522, 525, 528, 578, 579, 598-600, 639, 654, 656, 666, 667, 679, 692-693, 695-700, 708, 710-712, 720, 724-725, 740, 744, 745, 748, 754, 757, 758-759, 761, 770, 786, 789-791, 801-802, 828, 833-834, 844-845, 849, 851, 853-854, 858, 859, 863, 865, 868-869, 870-871, 879, 889, 895-896, 900, 918, 923, 929-930, 932-933, 937, 945.

« Moïse »

41, 54-55, 72, 76, 80-81, 141, 144, 149, 150-151, 177, 260-261, 346, 399, 413, 415, 418, 495, 517, 787, 819, 891, 931-932.

« Mont des Oliviers » (Le)

41, 51-52, 56, 71-72, 76, 80, 87, 88-90, 92, 96, 104, 125-126, 128, 135, 137, 148, 149, 157-158, 190, 233, 341, 370, 404, 416, 419, 482, 495, 509-510, 514-515, 516, 548, 556-557, 560, 641, 949.

« Mort du Loup » (La)

122-124, 137, 332-333, 334, 370, 404, 410, 416, 419, 484, 508-509, 516, 524, 768.

« Neige » (La)

219-220, 408-409, 414, 418, 823-824, 897, 944.

« Oracles » (Les)

133, 232, 234, 257, 273, 306, 347, 370, 382, 410, 415-416, 484, 493, 503, 504-505, 508, 546-547, 585, 586, 733, 864.

« Paris »

64, 72, 145, 258, 267, 277-278, 300-303, 410, 412, 418, 496, 548, 754, 767, 944.

Poèmes antiques et modernes

24, 30, 31, 134, 135, 141, 144-145, 155, 281, 300, 346, 377, 399, 407, 412, 413, 415, 416, 417-418, 461, 475, 492, 563, 566, 585, 652, 654, 677, 864, 867, 882, 897-898, 943-944.

« Prison » (La)

47, 51, 52, 54, 72, 92, 129-130, 131, 141, 142-143, 260, 399, 412, 414,

415, 418, 488, 512, 517,
518-519, 637, 775-776,
796, 944.

Quitte pour la peur

30, 53, 166-168, 222, 225,
229-232, 280, 326, 420,
429, 437-439, 474, 475,
489, 490, 497, 510, 515-
516, 575-578, 597, 637-
639, 653, 654, 665, 689,
700-701, 732, 739, 786,
791, 863, 890, 901-903,
937, 946-947.

« Sauvage » (La)

137, 150, 370, 410, 416,
419, 537-542, 554, 559,
584, 586, 668, 788, 950.

*Servitude et grandeur
militaires*

17, 25, 30, 55, 63, 88,
100-103, 117, 118, 124-
125, 132, 156, 182-184,
186, 188, 194, 229, 232,
238-239, 240-241, 243,
250, 251, 254-255, 256-
257, 263-264, 264-265,
273-274, 281, 294, 295,
327-332, 334-335, 336-
338, 340, 341, 343, 346,
353-358, 363, 370, 371,
382, 383, 386, 388, 405,
462, 463, 464, 465-466,
468, 470, 472-473, 481,
486, 487, 492, 493, 497-
498, 499-501, 503-504,
511, 516-517, 529, 531,
574-575, 581-583, 594-

596, 617, 624, 637, 647,
650-651, 653, 657-660,
665, 668-669, 674, 675,
678, 704, 706-707, 712-
713, 723, 730-732, 734,
743-744, 753-754, 757-
758, 759, 782-783, 786,
787, 802-810, 811, 820-
823, 828-829, 835, 851,
859, 865-866, 867, 869,
876, 878, 884, 886-888,
891-892, 898, 909, 924,
926, 928, 932, 936, 939-
940, 945, 947-948, 951,
954-955.

« Somnambule » (Le)

414, 512, 749, 786, 944.

Stello

17, 18, 21, 23, 25, 26, 30,
31, 48-50, 57-58, 66, 76-
77, 84, 87, 88, 91-92,
103-105, 106, 108-110,
118, 120-122, 126-127,
129, 130-131, 133, 134,
140-141, 157, 163, 168-
175, 176, 177, 178, 182,
183, 190-191, 193, 194,
195, 196, 199-200, 204,
205-209, 210, 212, 219,
222, 223, 225-226, 227,
229, 232, 233-238, 239-
241, 243, 245, 246-247,
249-250, 251, 252, 253-
254, 255-256, 258, 259,
262, 266, 267, 268-272,
273, 274-275, 276, 278,
280, 283-284, 290, 294,
295, 309, 310, 327, 332,
335-336, 339-340, 342,

343, 344, 352-353, 364-
365, 367-368, 370, 379,
381, 382, 383, 384, 386,
387, 388-389, 389-390,
394, 420, 425, 427-428,
450, 458, 462, 463, 464,
466, 467, 468, 469-470,
471-472, 473, 481, 485-
486, 488, 489, 491, 494-
495, 503, 504, 505-506,
507-508, 511, 516, 518,
523-524, 531, 533-535,
536, 537, 554, 567-573,
574, 577, 579-580, 584,
586, 589, 604-605, 617,
628, 636-637, 642, 647-
649, 653, 654, 657, 660-
662, 666-667, 668, 669,
672, 673, 674, 675, 676,
677, 678, 683, 689, 704,
707, 736-739, 742, 743,
757, 766, 767-768, 782,
825-826, 828, 846, 848,
849, 850, 851, 852, 859,
865, 873, 874, 876, 878,
882, 886, 888, 890, 893,
898-899, 904, 907-910,
912-916, 919-920, 925-
926, 928, 930-931, 932,
933-934, 935-936, 937,
941, 945-946, 947, 948,
949, 951, 953.

« Symétha »

133, 153-154, 407, 412,
413, 476, 897.

« Trappiste » (Le)

223, 418, 510, 549, 563-
566, 584, 586, 704-705,
714, 753, 931, 932, 944.

« Wanda »

419, 496, 516, 548, 639-
642, 678, 819, 950.