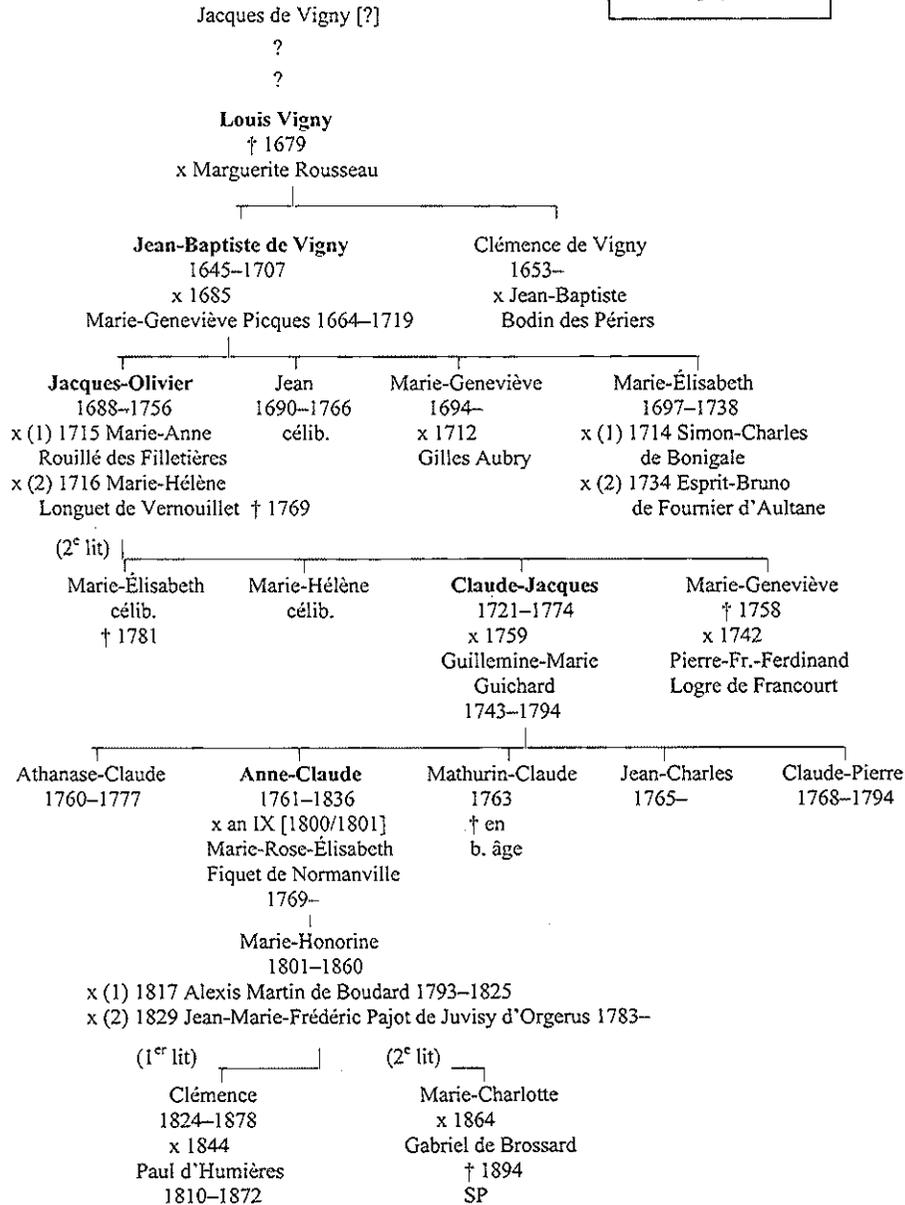


Appendice III
Les Vigny de Brie



VIGNY, POÈTE ANTIQUE OU MODERNE ? *

La modernité, en se radicalisant avec Mallarmé, a dilué autant que concentré la poésie (« littérature réduite à l'essentiel de son principe actif », dira Valéry). Du coup, cette modernité dont nous sommes comptables a fait oublier que pour les poètes antérieurs à la refonte historique dont elle procède — autrement dit, de Homère à Baudelaire —, la poésie aura moins constitué un genre unitaire, ou le genre par excellence, qu'un ensemble de genres définis chacun par la spécificité d'un sujet, d'une tonalité, d'un enjeu ou encore de telle circonstance à laquelle s'ordonner.

[I – *Poèmes antiques et modernes*]

En donnant pour titre à la première édition de son recueil la simple mention : *Poèmes*, Vigny n'adopte pas le profil bas du nouvel entrant : pour vague qu'elle nous paraisse aujourd'hui, cette mention est l'indication d'une forme particulière, l'affiche d'un engagement expressif. Émile Deschamps, parce qu'il parle la même langue poétique que lui, celle que nous ne parlons plus, ne s'y trompera pas : Vigny, rappelle-t-il en novembre 1828, « s'est révélé [...] dans le Poème » comme Hugo « dans l'Ode » ou Lamartine « dans l'Élégie ». C'est, continue-t-il, qu'il « a senti que la vieille épopée était devenue presque impossible en vers, et principalement en vers français, avec l'attirance du merveilleux » et qu'« à l'exemple de Lord Byron, il a su renfermer la poésie épique dans des compositions d'une moyenne étendue et toutes inventées » ; c'est enfin qu'« il a su être grand sans être long¹ ». L'épopée en vers, jusqu'à nouvel ordre, est en France un genre mort en

* L'article qui suit est la version abrégée du chapitre réservé à Vigny dans un ouvrage à paraître sous les deux signatures de Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand (Seuil, coll. « Points Lettres ») : *Les poètes de la modernité. De Lamartine à Apollinaire*. — Les intertitres entre crochets ont été ajoutés par la rédaction.

1. Émile Deschamps, préface des *Études françaises et étrangères* (1828), cité dans *PL*, t. I, 1986, p. 938.

effet : Delille avec sa traduction en alexandrins de *L'Énéide* lui a porté le coup de grâce, et c'est en prose que Chateaubriand tentera dans ses *Martyrs* (1809) d'en retrouver l'ample souffle. Sur le fond d'une forme épuisée, le geste de Vigny est donc, pour une part, de moderniser le récit en vers et de proposer, trente ans avant Hugo, une sorte de « légende des siècles » en raccourci, articulée à un canevas ternaire : trois *poèmes antiques*, trois *poèmes judaïques*, trois *poèmes modernes* (précédés d'une petite épopée en trois chants, *Hélène*, inspirée par l'insurrection grecque, mais qu'il retranchera de son recueil dès la deuxième édition).

Le genre du Poème

Le mot de recueil n'est guère adéquat pour caractériser ce qui prend davantage la forme d'un livre architecturé et sous-tendu par une chronologie dont chaque pièce marque un moment. La portée symbolique de cette organisation apparaîtra plus clairement à mesure que Vigny en étoffera la matière. Mais l'important est que dès 1822 il pense et dispose chacun de ses poèmes narratifs comme partie d'un grand récit confondu avec le développement d'une histoire qui est autant celle des hommes que celle de la poésie. « La Poésie, écrit-il dans la "Note" qui s'intercale entre *Hélène* et la suite du recueil, a suivi l'homme dans son grand voyage, comme une belle et douce compagne. J'ai tenté dans notre langue quelques-unes de ses couleurs, en suivant aussi sa marche vers nos jours². » À la division formelle du travail de refondation poétique entrepris par les romantiques de la première génération — élégies, poèmes, odes — se conjugue ainsi une sorte de division historique de ce même travail. La méditation lamartinienne s'est inscrite dans un hors temps ou dans le présent anhistorique d'une sensibilité à l'écoute de ses propres perceptions ; l'ode politique chez Hugo se voudra en prise directe sur les répliques contemporaines du séisme révolutionnaire ; les *Poèmes* de Vigny ambitionnent, eux, non de récapituler l'histoire, mais d'en rendre sensible le double cours, humain et langagier, à travers un agencement de scènes emblématiques renvoyant à des intertextes successifs et, plus largement, à des univers symboliques sédimentés, mis en relief par la division ternaire du recueil. Hormis *Hélène*, retranchée pour des raisons qui tiennent peut-être autant à sa qualité esthétique insatisfaisante qu'à la dimension trop naïvement engagée qu'elle affectait, rien de démonstratif

dans ces pièces, la plupart courtes et allusives, sans grands effets rhétoriques et empruntant leurs sujets plus volontiers à la petite qu'à la grande histoire. À s'en tenir à l'édition de 1822, pour deux poèmes d'inspiration biblique (*La Fille de Jephthé* et *La Femme adultère*), on en compte sept à moindre charge emphatique, idylle ou élégie dans le goût antique (*La Dryade*, *Symétha*), scènes de genre (*Le Bain*, *Le Bal*), drames de la jalousie aveugle (*Le Somnambule*) ou de l'emprisonnement arbitraire (*La Prison*) et une invocation au *Malheur* qui fait entendre la voix personnelle du poète à la fin du recueil et en livre peut-être la leçon générale. Les éditions suivantes rééquilibreront cette distribution mais laisseront intact le double principe consistant à dresser un grand tableau fragmentaire de l'histoire de l'humanité et à établir une sorte de généalogie du discours poétique.

*Poèmes antiques et modernes*³ : malgré la binarité du titre, Vigny, qui considérait qu'« [un] Livre [...] doit être composé, sculpté, posé, taillé, fini et limé et poli comme une statue de marbre de Paros⁴ », articule en définitive le recueil en trois livres de longueur croissante — *mystique* (trois pièces), *antique* (sept pièces) et *moderne* (dix pièces). Élargi, le mouvement de l'histoire se trouve ainsi reproduit des temps bibliques (*Moïse*) à l'époque contemporaine (*Paris*), selon une structure générale qui, d'un point de vue thématique et quasi topographique, installe dans un saisissant rapport de symétrie, aux deux extrémités du recueil, d'un côté Moïse apercevant la Terre promise depuis le Mont Sinaï et de l'autre un « voyageur » contemplant Paris du haut d'une tour. Et de façon plus affirmée qu'en 1822, c'est aussi bien d'une traversée intertextuelle qu'il s'agit ici encore, allant du texte biblique ou para-biblique (*Moïse*, *Éloa*, *Le Déluge* ou encore *Le Bain* « de Suzanne ») au récit de presse (*Les Amants de Montmorency*, avant-dernière pièce du recueil, inspirée par un double suicide rapporté en 1829 dans les journaux). Au grand Livre des origines répond de la sorte l'univers contemporain du fait divers, matériaux symétriques offerts au travail du symbole. Portons encore au crédit de l'architecture du recueil qu'en plaçant à son entrée le long regard résigné que Moïse pose sur la Terre promise, Vigny ne livre pas seulement une métaphore du poète

3. Tel est le titre de ce qu'il est convenu d'appeler : le second recueil (1826). L'édition de 1829, qui fait la synthèse des deux recueils, s'en tient à *Poèmes*. Le titre complet réapparaît en 1837, cédant la place à *Poésies complètes* dans l'édition de 1841 (où est acquis le contenu définitif). Réapparu en 1846, disparu en 1852 (au profit, de nouveau, de *Poésies complètes*), le titre intégral s'impose définitivement en 1859.

4. Pl., t. I, 1986, p. 1136 (« Note sur Hélène, 1862 »).

2. Pl., t. I, 1986, p. 936.

solitaire, arrêté au seuil de l'œuvre entrevue, mais également une métaphore du recueil lui-même, homologué à cette Terre dont le lecteur seul, guidé par lui, recevra les fruits promis. Organisation trop minutieuse pour n'être pas significative : le marbre n'est pas limé dans un simple but de finition décorative. Dans ce livre de vers bouclé sur lui-même, l'histoire se déroule moins sur un plan linéaire qu'elle n'adopte la figure d'un éternel retour, auquel contribuent d'ailleurs des récurrences thématiques frappantes — tels que le motif de l'adultère (*Le Somnambule*, *La Femme adultère*, *Dolorida*) ou celui de l'écriture indéchiffrable (de Jésus dans *La Femme adultère*, ou des jeunes désespérés dans *Les Amants de Montmorency*).

Il ne faut pas s'abuser sur le terme de *moderne* tel qu'il est employé par Vigny dans le titre de son recueil : en regard de la double antiquité biblique et homérique, et conformément à une vision commune à l'époque, il recouvre tout le reste d'une histoire échelonnée des temps médiévaux aux temps contemporains, lesquels ne sont guère représentés que par trois pièces, *Le Bal*, *Les Amants de Montmorency* et *Paris*. Le binôme de l'antique et du moderne n'est donc pas ajusté, ici, à la coupure révolutionnaire. Répond-il même à un quelconque principe d'opposition ? On peut en douter : du Mont Sinaï à Paris, de la fille de Jephté aux amants suicidaires, du Déluge à la vision d'apocalypse sur laquelle se clôt le recueil, il n'y a pas, pour Vigny non plus qu'au regard de la structure qu'il a agencée, solution de continuité, mais progression toute en spirale, au fil de laquelle réapparaissent en des contextes différents les mêmes problèmes fondamentaux, communs dénominateurs d'une condition humaine marquée depuis l'origine au double sceau du malheur et de l'inutile résistance. Dans une telle perspective, la conjonction du titre — poèmes antiques *et* modernes — tient de l'hendiadyn : elle lie plus qu'elle ne sépare, fait miroir plus que cloison entre les deux termes qu'elle associe.

Cette continuité de vision et de visée n'empêche pas le recueil d'être le lieu d'une hétérogénéité profonde, en ce qu'il superpose deux projets à certains égards divergents, non dans leur direction, qui reste historique et circulaire d'un côté comme de l'autre, mais relativement aux moyens qu'ils mobilisent dans leur respective mise en œuvre. En 1822, on l'a vu, Vigny entendait résumer en un volume la « marche » de la poésie en jouant des « couleurs » successives dont elle a teint la destinée collective : l'accent portait sur la dimension toute langagière de l'élaboration poétique et sur la diversité des répertoires dont elle a disposé au fil des âges et qu'elle propose au poète moderne comme autant de modèles et de sources d'inspiration

formelle. Ce sont là, disait-il en les présentant, des « vers inutiles », dont « [on ne] retirera aucune leçon pour ce temps⁵ ». En 1829, Vigny renonce à cette inutilité proclamée pour s'attribuer l'initiative d'avoir le premier, en France, installé dans ses « compositions » le cadre générique du « poème », dans lequel « une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique » : l'accent se trouve déplacé de la forme vers le contenu qu'elle enrobe et ce sont désormais les résurgences immémoriales des mêmes questions que le recueil semble orchestrer plus que les chatoiements historiques d'un langage. Dans ce déplacement d'accent, il faut faire la part de l'évolution du poète, où entrent à la fois la maîtrise qu'il a acquise, la conscience qu'il a désormais de sa propre originalité — de là l'insistance rétrospective qu'il porte sur son statut de devancier — et la conviction dont il s'est pénétré, conformément au credo du romantisme, que la poésie est un moyen d'expression philosophique et le poète une sorte de « prédicateur laïque⁶ », endossant sur le mode sensible la tâche d'éclairer l'humanité en marche sur les forces qui la déterminent et les marges de liberté dont elle peut s'autoriser. Devons-nous toutefois nous en tenir, dans notre lecture de ces poèmes, à la figure dans laquelle Vigny se drapait à partir de 1827 ? Rien n'assure, en ce cas comme en d'autres, 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. Les « méditations » de Lamartine valent par leur forme instauratrice plus que par leur teneur convenue. La « pensée » à laquelle Hugo assimilera sa démarche est faible au regard de ses exploits dans l'ordre de l'expression. S'il convient, certes, d'enregistrer la leçon du poète dans tout ce qui la relie d'évidence à la doctrine générale du romantisme, on résistera donc à l'illusion rétrospective dont Vigny devait envelopper ses premiers textes parus. Quelque souci qu'il ait eu d'unifier sa poétique *a posteriori*, le cadre dont sortiront *Les Destinées* n'est pas celui des *Poèmes antiques et modernes*. Pour nous, Vigny est poète avant d'être philosophe. Son travail formel l'emporte sur sa pensée, ses thèmes l'emportent sur ses thèses. Et peut-être est-ce, d'ailleurs, dans ce porte-à-faux de la forme sur le sens, du geste accompli sur l'intention qui l'a ordonné, que réside ce qu'il y a de plus vivant chez lui — sa modernité en son temps et sa lisibilité aujourd'hui.

On ne s'attardera pas sur les sources littéraires précises auxquelles Vigny semble avoir emprunté certains de ses sujets ou, quand ils viennent

5. Pl., t. I, 1986, p. 936. — La citation suivante : *ibid.*, même page.

6. L'expression est de Vigny lui-même, dans son Journal (Pl., t. II, 1948, p. 1354).

d'un fonds archaïque commun, sur leur mode de traitement. La refonte à laquelle il procède intéresse davantage par le parti qu'elle tire des trois intertextes, biblique, classique, moderne, qui lui fournissent son répertoire de base et par la technique formelle qu'elle le conduit à mettre en œuvre.

La qualification de *mystique* donnée au *Livre* rassemblant *Moïse*, *Éloa* et *Le Déluge* a laissé perplexe plus d'un commentateur⁷. L'extase ascensionnelle, l'union intime de l'être à la divinité n'ont guère leur place, sauf en creux, dans ces trois poèmes dont la symbolique emprunte aux thèmes inverses de l'écart, de la chute et du cataclysme. D'un point de vue général, le mysticisme est une disposition d'esprit étrangère à Vigny, parce que contradictoire avec sa vision tragique de l'existence, voulant qu'entre l'homme et Dieu l'écart soit insurmontable. Effet d'étiquette, *mystique* vaut pour ce *Livre* comme *philosophique* pour les derniers poèmes : de part et d'autre c'est une semblable ambition qui s'affiche, un engagement esthétique tributaire d'une représentation générale de la poésie, non la détermination précise d'un contenu religieux ou spéculatif. Il n'est pas interdit toutefois de penser que *mystique* désigne de façon délibérément floue la double propriété qu'ont ces textes de faire miroiter au seuil du recueil une mythologie des origines et d'enfermer la représentation dans le cercle, céleste ou terrestre, d'un monde régi par un Dieu dont la présence/absence est éprouvée par la force irrépessible qu'il exerce sur les trois destinées du prophète fatigué, de l'ange séduit et de l'humanité punie.

Ce flottement de la détermination, chance donnée au symbolique, vaut plus largement pour l'ensemble des poèmes d'inspiration biblique distribués entre le *Livre mystique* et la première partie du *Livre antique*, dans lesquels il faut se garder de voir des textes à caractère religieux. Ce serait confondre surface et profondeur, matériaux employés et traitement apporté à ces matériaux, et manquer du même coup l'originalité de Vigny. Dans *Moïse* par exemple, bien plutôt que l'illumination du prophète, c'est la solitude du génie et la lassitude du guide spirituel que le poète met en scène. L'« homme de Dieu » aspire à n'être plus qu'un homme, à retrouver la finitude, à désajuster en lui mission et désir, destin et existence : « Ô Seigneur ! j'ai vécu puissant et solitaire, / Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre » (v. 105–106). Dans *Éloa*, « mystère » qui suscite l'indignation de la presse catholique, c'est le pouvoir de séduction de l'ange

7. Voir à ce sujet André Jarry, « Vigny mystique ? », dans : *Miscellanea in onore di Liano Petroni*, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1996, p. 161–172.

déchu, « l'hymne de volupté » montant du fond du gouffre que Vigny célèbre à mots à peine couverts et dont il fait sentir l'attraction sur la « vierge Éloa », « sœur des anges » née d'une larme du Christ et cherchant au risque de se perdre « quelque nuage où dans l'obscurité / Elle pourrait du moins rêver en liberté » (v. 165–166). Dans *La Fille de Jephthé*, « les filles d'Israël » psalmodient le drame de la fille sacrifiée par son père et l'inflexibilité cruelle des décrets divins : « 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 ! » (v. 51–53). Quant à *La Femme adultère*, inspirée du récit évangélique, le poète s'en saisit non tant, semble-t-il, pour glorifier la clémence du « Sauveur » que pour aborder une problématique qui restera saillante chez lui — jusque dans *Quitte pour la peur* — : celle de l'infidélité, certes, mais aussi du droit des femmes au respect, sinon à la jouissance.

Indexer ces textes sur une logique religieuse serait, surtout, passer à côté de l'opération principale à laquelle Vigny soumet non seulement les thèmes et figures qu'il emprunte à la Bible, mais encore la Bible elle-même, dont il use non comme de la transcription d'une Révélation mais comme d'un texte à part entière, qu'il prend pour modèle. *Moïse*, *Éloa* ou *Le Déluge* sont, pour lui, des fables dans lesquelles la présence du surnaturel, d'ailleurs résiduelle, n'est que décorative, *La Fille de Jephthé*, *La Femme adultère* et *Le Bain* des anecdotes ou des scènes qu'il adopte pour leur beauté ou leur portée philosophique générale, non pour leur dimension édifiante. Plutôt que d'un sentiment religieux, ces pièces sont à mettre au compte d'une esthétisation de la religion qui, toute réactive qu'elle se veuille au rationalisme de la bourgeoisie éclairée et quand bien même entend-elle donner le change, n'en porte pas moins, chez Vigny comme chez Chateaubriand, le deuil d'une croyance perdue, ou bien si puissamment intériorisée, désormais, qu'elle ne se reconnaît plus guère dans les dogmes reçus. Jean-Marie Guyau a justement fait valoir que c'est « après la révolution, quand la foi au sens divin des livres sacrés eut été ébranlée, [que] l'on put commencer à comprendre et à commenter leur valeur littéraire⁸ ». De là, continuait-il, que « l'admiration d'un Chateaubriand [ait dû] remonter du fond à la forme, s'attacher aux procédés esthétiques et tâcher de les reproduire. C'est dans une semblable logique de reproduction

8. Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* (1888), Fayard (coll. « Corpus des œuvres de philosophie en langue française »), 2001, p. 151.

esthétique que s'inscrivent les poèmes *bibliques* de Vigny, à la fois enrôlement de la Bible au registre littéraire, ambition de rivaliser avec elle et tentative paradoxale de conférer à sa propre production poétique, avec leur rhétorique, leur appareil de représentation, leurs décors, le prestige évaporé des livres saints. Plus encore qu'une matière à récits, ce sont des procédés formels en effet et tout un imaginaire, fait de noms, de lieux et de substances, que le texte biblique fournit à Vigny comme autant d'éléments d'une jubilation de langage. Ainsi du « vaste horizon » contemplé par Moïse à la première page du recueil, en ce qu'il circonscrit moins une géographie que la carte d'un paysage verbal, où au luxe des vocables répond la féconde luxuriance des plaines, des figuiers, des oliviers, des lentisques (v. 9–20) :

Il voit d'abord Phasga, que des figuiers entourent ;
 Puis, au-delà des monts que ses regards parcourent,
 S'étend tout Galaad, Éphraïm, Manassé,
 Dont le pays fertile à sa droite est placé ;
 Vers le Midi, Juda, grand et stérile, étale
 Ses sables où s'endort la mer occidentale ;
 Plus loin, dans un vallon que le soir a pâli,
 Couronné d'oliviers, se montre Nephtali ;
 Dans des plaines de fleurs magnifiques et calmes
 Jéricho s'aperçoit, c'est la ville des palmes ;
 Et, prolongeant ses bois, des plaines de Phogor
 Le lentisque touffu s'étend jusqu'à Ségor.

De même, bien naïf ou bien sourd au pouvoir sonore des mots, et au dialogue voluptueux qu'ils entretiennent avec les plaisirs auxquels invite *La Femme adultère*, qui tiendrait tels noms de parfums ou de pierres précieuses pour de simples notations destinées à décorer la représentation (v. 1–4) :

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.
 J'ai placé sur mon front et l'or et le lapis.

« Vers 1822, commente François Germain, alors que d'autres écrivent des méditations bien-pensantes ou des odes royalistes, [Vigny] convoque toutes les séductions du monde pour en distiller cette essence qu'est la féminité⁹. » Les poèmes inspirés de l'antiquité biblique n'en

9. Pl., t. I, 1986, p. 903.

formulent pas moins quelques-uns des problèmes philosophiques dont Vigny restera tenaillé jusqu'aux strophes des *Destinées*. Solitude de l'homme avec Dieu — un Dieu « jaloux », vengeur, grand Signifiant extérieur dont l'emprise sur le monde tient plus, en ses décrets sans miséricorde, de la poigne de fer que de la signature apaisante (*Moïse, Le Déluge, La Fille de Jephthé*). Conflit sans résolution de la chair et de l'esprit et, on l'a vu, statut de la femme, de ses désirs, de la déviance qu'elle introduit dans un univers qui, fût-il supranaturel (*Éloa*) ou terrestre (*La Femme adultère*), reste soumis à l'instance d'une Loi toute virile. Problèmes que deux autres univers symboliques, *homérique* puis *moderne*, lui permettront de soulever dans ce premier recueil, tantôt sur le mode mineur (ainsi dans *La Dryade*, où le dialogue d'un Ménalque et d'un Bathyle se disputant les faveurs de la nymphe exprime la dualité d'un Vigny tiraillé entre libre sensualité et pudique irrésolution), tantôt sur un mode pathétique (ainsi dans *Le Somnambule* et *Dolorida*, drames de la jalousie, ou dans *La Prison*, drame de l'innocence condamnée).

La rhétorique du Poème

On ne s'étonnera guère si l'unité des gisements thématiques exploités par Vigny se disloque à mesure que le recueil se développe. L'intertexte biblique, renfermé dans une tradition et dans un faisceau de livres, cède la place à un fonds d'antiquité profane rassemblant, sous l'appellation *homérique*, des fragments de représentation empruntés aux deux mondes grec et romain — comme une sorte de tribut payé à la littérature dans ce qu'elle a de plus classique —, puis ce fonds lui-même aux ramifications d'une modernité pluriséculaire et dans laquelle histoire et légende restent confondues.

Dans la première de ces séries, *La Dryade*, « idylle dans le goût de Théocrite », *Symétha*, « élégie », *Le Bain d'une dame romaine*, tableau érotique préfigurant le décoratisme parnassien, donnent l'impression d'un poète qui s'essaie à plusieurs claviers. « Poème », *Le Somnambule* échappe à cette application quelque peu scolaire en reformulant la question de la jalousie et de l'infidélité. Rome ici n'est que le cadre tout extérieur et à vrai dire gratuit d'une scène valant par sa violence absurde et par la rhétorique adéquate adoptée pour la rendre. Un homme quitte dans son sommeil la couche conjugale, poignarde l'amant de sa maîtresse, prend sa propre épouse pour celle-ci, laquelle, comprenant la méprise de son mari et prenant

conscience de son infidélité, prête sa gorge au fer vengeur. Abrégé de mélodrame. Mais qui évite de justesse le ridicule par l'art avec lequel Vigny fait correspondre à la confusion mentale des protagonistes une écriture égarante, faite de notations suspendues et d'un entrelacement de deux monologues qui maintiennent le lecteur dans l'indécision jusqu'au trait final.

Cette sombre histoire tiendrait du morceau de bravoure d'un poète qui cède un moment au goût de l'effet si d'autres textes jouant des mêmes ressorts à la fois dramatiques et narratifs ne venaient, au livre suivant, indiquer qu'on tient là, sans doute, l'une des dimensions les plus idiomatiques du talent dont fait montre le premier Vigny. Il en va de la sorte de cet autre drame de l'infidélité, *Dolorida*, qui, s'il inverse les données factuelles du *Sommambule* — ici c'est l'époux infidèle qui vient agoniser sous les yeux de sa femme —, en maintient toutefois la charge pathétique et surtout la stratégie de différemment narratif. Un cadre est posé, discrètement hispanique et fortement érotisé. *Dolorida*, « l'épouse délaissée », écoute s'égrener les heures (« La voix du temps est triste au cœur abandonné »). Des pas se font entendre. C'est son « jeune époux », qui dans les spasmes de l'agonie vient à ses pieds faire l'aveu de son infidélité. Gémissements de l'un, implorant pardon et compassion; calme inflexibilité de l'autre, contemplant sa vengeance. Dialogue d'ombres qui s'achève, à nouveau, par un coup de théâtre : « 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. » L'efficacité du poème ne tient pas à la seule dramatisation du propos, mais plus encore au fait que celle-ci s'articule, paradoxalement, à la froide distanciation avec laquelle Vigny orchestre son récit. Le poète narrateur se tient à l'extérieur de ses personnages, marionnettes d'un petit théâtre de la cruauté. Objectivés en quelque sorte, ils n'apparaissent au lecteur que par les poses qu'ils affectent, les objets qu'ils balayent du regard, les discours qu'ils prononcent. C'est d'une rhétorique objectiviste que Vigny — qui se rangeait parmi les « poètes *objectifs* », c'est-à-dire « épiques et dramatiques », par opposition aux « poètes *subjectifs* ou élégiaques »¹⁰ — tire le ressort de ses poèmes narratifs les plus réussis. En témoigne encore un texte tel que *La Prison*, poème du « XVII^e siècle » rapportant le dialogue entre un prêtre et un détenu moribond, détenu dont l'identité — il s'agit du Masque de fer — ne sera dévoilée que tardivement. Le prêtre est mené les yeux bandés au chevet du mourant et tout est machiné

10. Pl., t. II, 1948, p. 1121.

par le poète pour que son lecteur n'ait accès au monde représenté qu'à travers les perceptions confuses qu'en a son personnage (v. 11–23) :

On l'entraîne toujours en des détours savants [...]
Il monte à la prison que lui seul ne voit pas [...]
La chaleur l'avertit qu'on éclaire ces lieux.

À l'univers du mélodrame fait suite, ainsi, celui du roman noir, avec ses couloirs humides, ses geôles et ses techniques de manipulation (des personnages comme du lecteur). Sans doute, comme on le voit à la lumière du dialogue qui suit, ces cadres sont-ils au service d'un message où se devinent les obsessions de Vigny, transgression et châtement, poids de la fatalité et rédemption par la mort. *La Prison*, par la généralité de son titre, désigne moins un décor qu'elle n'installe avec celui-ci une image de la condition humaine, dans laquelle la vie gouvernée par un destin trouve dans l'emprisonnement arbitraire une métaphore aussi sombre qu'exacte. Le poème vignyen ne se résorbe cependant pas tout entier dans cette philosophie de l'existence appuyée sur les illusions dont elle porte le deuil et qui hésite entre deux conceptions de la mort, tantôt signe terminal et preuve de la destinée, tantôt issue promise à la vie captive. Baudelaire verra en Chopin un moribond caressant son cercueil. On peut de même voir en Vigny une sorte d'esthète du désenchantement, tirant jouissance des fatalités dont il fait éprouver le poids à son lecteur, de la même manière qu'il fera voir dans *La Mort du Loup* la grandeur sublime de ceux qui, après une résistance désespérée, consentent pour finir au sort injuste qui leur est fait.

Trois des poèmes *modernes*, *La Neige*, *Le Cor* et *Le Bal*, jouent particulièrement de cette ambivalence. Empruntant leur matière à la geste de Charlemagne, les deux premiers portent l'accent sur la douce jubilation au principe de l'élaboration poétique et du parti que celle-ci tire de l'historico-légitime. Le premier est serti entre deux occurrences d'une même séquence de quatre vers dont la fonction est à la fois d'indexer le fragment d'histoire à la rubrique de l'imaginaire — c'est-à-dire de la créativité poétique — et d'afficher, jusque dans la répétition de la séquence et sa propre redondance interne, l'*ethos* sensible qui préside à cette opération :

Qu'il est doux, qu'il est doux d'écouter des histoires,
Des histoires du temps passé,
Quand les branches d'arbres sont noires,
Quand la neige est épaisse et charge un sol glacé !

Plus significatives à ce même égard sont la reprise et la transformation dont le vers initial du *Cor* fait l'objet en étant détaché à la fin du poème : « J'aime le son du Cor, le soir, au fond des bois » devenant « Dieu ! que le son du Cor est triste au fond des bois ! ». Le poème se donne ainsi comme l'extériorisation exemplaire d'un point de vue singulier sur le monde en même temps que comme le lieu d'une transformation touchant aussi bien à l'anecdote racontée qu'à son processus de narration. Dans le creuset du poème, la mort de Roland à Roncevaux prend la valeur générale d'un symbole, mais son histoire modifie elle aussi, en retour, le discours qui la rapporte ou, à tout le moins, donne à sentir au lecteur le tempérament ambigu de celui qui l'énonce, chez qui plaisir et tristesse se mêlent inséparablement dans le plaisir qu'il dit prendre à de tristes évocations. La portée métatextuelle de ces deux vers et, partant, du poème qu'ils encadrent ne tient pas seulement au fait que, comme dans le texte précédent, le poète renonce à son habituelle position d'extériorité énonciative pour se mettre en scène, au début et à la fin, comme opérateur subjectif du discours ; elle tient aussi à ce que le « Cor » aux accents douloureux peut passer pour une métaphore de l'expression poétique.

Le Bal présente sous un autre cas de figure ce balancement, permanent chez le premier Vigny, entre jubilation et morale, désir et répression. Après une première séquence descriptive, dont on examinera plus loin la rhétorique, le poème ne cesse d'alterner exhortations au plaisir, à l'ivresse de la valse (« Courez, jeunes beautés, formez la double danse », v. 13) et rappels des servitudes et de la précarité de l'existence (v. 41-44) :

Dancez, un soir encore usez de votre vie :
L'étincelante nuit d'un long jour est suivie ;
À l'orchestre brillant le silence fatal
Succède, et les dégoûts aux doux propos du bal.

Expression banale d'une morale du *carpe diem* ou austère prédication d'un poète qui, à l'écart de la fête, en sonde la vanité ? L'une et l'autre sans doute, et adéquates dans leur superposition à la dualité d'un Vigny tour à tour porté à la célébration des sens et aux protestations raisonnables.

On a souligné ci-dessus la rhétorique du récit maniée par Vigny, rhétorique objectiviste, donnant le primat aux évocations extérieures, à une sorte de vision phénoménologique du monde et des personnages représentés. *Le Bal* participe de cette même distanciation. Maintenu au bord de la

représentation, comme par la force centrifuge de la valse qu'il donne à voir, le poète s'interdit ici aussi de pénétrer dans la sphère intérieure des « jeunes beautés » en proie aux vertiges de la danse. S'il les admoneste, c'est à distance, et dans une position de retrait qui laisse deviner dans son prêche moral quelque regret secret, peut-être refoulé, de n'être pas de la partie (la valse pouvant passer, sous cet angle, pour une figure particularisante de cette danse générale de la vie dont Vigny n'aura de cesse de s'écarter, pour des raisons qui tiennent à une psychologie des profondeurs autant qu'à la position poético-philosophique singulière qu'il s'est définie au sein du romantisme). C'est cependant par son dispositif figural que ce poème retient l'attention, en ce qu'il met en œuvre une rhétorique axée, non sur la métaphore, mais sur la métonymie et la synecdoque, tropes de la contiguïté ou de la fragmentation :

La harpe tremble encore et la flûte soupire,
Car la Valse bondit dans son sphérique empire ;
Des couples passagers éblouissent les yeux,
Volent entrelacés en cercle gracieux,
Suspendent des repos balancés en mesure,
Aux reflets d'une glace admirent leur parure,
Repartent ; puis, troublés par leur groupe riant,
Dans leurs tours moins adroits se heurtent en criant.
La danseuse, enivrée aux transports de la fête,
Sème et foule en passant les bouquets de sa tête,
Aux bras qui la soutient se livre, et, pâlassant,
Tourne, les yeux baissés sur un sein frémissant.

Synecdoques tour à tour particularisantes (la harpe et la flûte pour l'orchestre, les bras pour le danseur, le sein pour la danseuse) ou généralisantes (les « transports de la fête » pour le vertige de la valse), visions latérales ou indirectes (« des couples [...] éblouissent les yeux », « admirent leur parure [aux] reflets d'une glace »), métonymies pures et simples (la valse pour les danseurs, « Des couples [...] Suspendent des repos ») : l'art de Vigny, dans ces vers d'introduction, repose sur une mosaïque de notations périphériques, au service d'une vision instantanéiste de l'action, dont elles soulignent l'effervescence. La suite n'y dérogera pas — « chêne poli » pour plancher du bal, « instrument mobile, harmonieux ivoire » pour piano, « papier noirci » pour livre, « pas précipités » pour danse, etc. Plusieurs de ces formulations sont d'évidence un héritage de la périphrase classique et il est vrai que Vigny poète ne rompra jamais tout à

fait avec l'idiome reçu. Reste que ces figures surviennent avec une telle cadence, dans un rapport d'adéquation tel avec la scène évoquée et font si fortement système avec la poétique générale de Vigny qu'il serait réducteur de les relier à une routine qui perdure. Reste aussi que cette constellation de traits est ordonnée à l'intérieur d'une figure englobante, celle du cercle, dont le texte file la métaphore (« sphérique empire », « cercle gracieux », « molle chaîne », « anneaux »), comme s'il s'agissait, pour Vigny, de produire un équivalent textuel de la scène représentée (le mouvement général de la valse et ses détails éclatants).

Cette rhétorique de la métonymie constitue l'une des plus flagrantes originalités formelles du premier Vigny. Elle le singularise au sein des romantiques, lesquels privilégient pour la plupart le registre de l'analogie, en relation avec une vision fusionnelle du monde. Elle n'est pas étrangère, sans doute, au refus de l'effusion qui caractérise son discours poétique, où 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, ni à l'inflexion générique qu'il a donnée à sa production, dans laquelle la syntaxe du récit l'emporte sur la structure paradigmatique dont se soutient par excellence le lyrisme de ses pairs. Non que la métaphore soit absente chez lui. Simplement, elle est moins présente que chez Lamartine, moins saturante que chez Hugo, et ne paraît pas, en tout cas, constituer le principe directeur de son imaginaire ni de son écriture. L'impression de froideur, de rigueur distancée, de refus de l'effet que dégagent ses poèmes ne viendrait pas ainsi de la seule tournure philosophique qu'ils affectent. Elle procéderait également de cette option d'une rhétorique particulière, voulant que les choses soient moins mimées qu'indiquées, moins articulées entre elles que juxtaposées, moins reliées à un principe unificateur vertical que disposées linéairement. De là aussi, plus généralement, l'apparence prosaïque des poèmes de Vigny, comparés aux grandes orgues lyriques d'un Hugo ou aux complexes orchestrations d'un Nerval. Effet trompeur d'une singularité. Conséquence d'un choix formel plus que d'une réticence ou d'une impuissance.

La " Fable moderne "

C'est par deux « élévations », *Les Amants de Montmorency et Paris*, que prend fin le recueil des *Poèmes antiques et modernes*. Forme difficile à définir, et toutefois chère à Vigny, puisqu'il avait le projet, selon ses

carnets, d'en composer d'autres. Est-ce une forme d'ailleurs ? Non, si l'on entend par *forme* les contours figés d'un objet verbal achevé, le résultat circonscrit d'un acte asservi à une technique de l'expression. Oui, si l'on entend par là un mode de traitement apporté sous une certaine perspective à un matériau donné, c'est-à-dire l'acte et l'enjeu qui le guide plus que le résultat obtenu sous l'espèce du texte. Les *élévations* de Vigny, certes, font signe en direction des *méditations* lamartiniennes, dont elles paraissent s'approprier certaines caractéristiques et il n'est pas interdit de penser que le poète ait cherché avec elles à doter son instrument, au-delà du récit en vers, d'une corde supplémentaire autorisant des résonances semblables à celles qui ont fait le succès si singulier de son devancier. Telle est du moins, à la lumière de l'*élévation* inédite qu'il compose en 1826, *Une âme devant Dieu*¹¹, la première formule à laquelle Vigny semble s'être attaché, soit « un poème méditatif, en forme de prière ou d'hymne », sorte d'adresse à Dieu « sur des tons divers¹² ». Les deux pièces écrites en 1831 — parues à part, puis intégrées dans le recueil en 1837 — ne sont guère réductibles, cependant, à cette formule initiale. En 1838, Vigny en précisera la définition : « J'ai nommé ces poèmes *Élévations* parce que tous doivent partir d'une image toute terrestre pour s'élever à des vues d'une nature plus divine et laisser [...] l'âme qui me suivra dans les régions supérieures, la prendre sur terre et la déposer aux pieds de Dieu¹³. »

Laissons « âme » et « Dieu » pour ne garder que l'opération en jeu et son orientation : celles-ci suffisent à rendre compte de ce que ces deux pièces, si différentes par leurs sujets, leur ton, leur qualité esthétique, ont en partage, à savoir d'être régies l'une et l'autre par un semblable processus d'abstraction transfiguratrice, voulant d'un côté que la relation poétique d'un fait divers débouche sur une réflexion sur le suicide vu comme expression radicale du mal d'un « siècle » dont la pensée s'est éloignée de Dieu, et de l'autre que la contemplation du panorama parisien s'achève en vision d'apocalypse. Vigny tend de la sorte, écrit Paul Bénichou¹⁴, à faire de « ce qu'on pourrait appeler la Fable moderne [...] l'équivalent, à l'usage du XIX^e siècle, de la Parole sacrée » et à « complét[er] la nouvelle Histoire

11. Pl., t. I, 1986, p. 205-207.

12. Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Gallimard (coll. « Bibliothèque des idées »), 1996, p. 362.

13. Pl., t. I, 1986, p. 1021.

14. Paul Bénichou, ouvr. cité, p. 363-364.

sainte par un Évangile actuel. » Ce n'est pas là pourtant, du point de vue qui est le nôtre, l'essentiel — lequel réside dans l'option qui semble s'être présentée à Vigny autour de 1830 d'anticiper une véritable poétique de la modernité, articulant une représentation du monde contemporain dans ce qu'il peut avoir de plus anecdotique ou de plus grandiose à deux directions apparemment divergentes du propos, dont l'une conduit à transposer l'objet du discours à un niveau de généralité supérieur, l'autre à le rabattre au niveau du texte se réfléchissant.

La première de ces directions répond certes au schéma de l'*élévation* dont toute « image terrestre » peut faire l'objet pour autant que le poète l'en juge digne ; mais appliquée en l'occurrence à deux « images » contemporaines, choisies pour la valeur emblématique dont elles peuvent être dotées, elle allège ces « images » de leur poids d'actualité en les enveloppant dans une méditation sur l'esprit du siècle et la fin des temps. Ce serait sans doute solliciter exagérément la démarche de Vigny que d'y voir une préfiguration de cette dialectique de l'éternel et du contingent que Baudelaire associera au concept de modernité. L'opération, chez lui, procède par décrochage allégorique plus que par une dynamique de l'unité dans la contradiction. L'événement du suicide n'en fait pas moins signe au-delà de sa temporalité ponctuelle et de son inscription locale, de même que le paysage parisien au-delà du panorama daté¹⁵ qu'il présente à la vue et à l'imagination.

Capter l'actuel à travers l'objet qu'on y prélève, puis détacher cet objet de son adhésion historique, voilà donc l'opération, du moins sous son aspect le plus visible. Car cette direction ascendante du propos, paradigmatique en quelque sorte, *Les Amants de Montmorency* et *Paris* la recoupe par une seconde, perpendiculaire, pourrait-on dire, à la première, en ce qu'elle confère aux deux motifs du suicide et de la grande ville un pouvoir de réflexivité qui les projette sur un plan d'immanence textuelle. Diffuse, on le verra, dans la seconde des *élévations*, cette disposition spéculaire est plus clairement à l'œuvre dans la première. Quel est en effet l'objet de ce texte ? Le suicide des deux jeunes amants, sans doute, mais tel qu'il a été rapporté entre-temps par les journaux. Hanté d'un bout à l'autre par le fait divers dont il épouse la linéarité, elle-même ordonnée à l'itinéraire tragique

15. Cette datation prend dans *Paris* la forme d'une référence explicitée en notes de bas de page à différents courants de pensée traversant le champ intellectuel autour de 1830 : le catholicisme social de Lamennais, le libéralisme représenté par Benjamin Constant, et le saint-simonisme.

des deux protagonistes, le poème s'écrit par conséquent dans le redoublement d'un autre texte, qu'il reproduit autant qu'il l'excède, dans la mesure où c'est en se superposant à lui autant que dans ses lacunes qu'il s'élabore, la poéticité se confondant ici, non pas seulement avec une ornementation verbale du discours source, mais aussi avec un supplément d'information apporté à ce discours, sous la forme le plus souvent de suppositions ou de questions laissées en suspens¹⁶. Le plus remarquable reste cependant que les deux textes superposés l'un à l'autre en viennent, pour finir, à se confondre en miroir, avec la mention dans la dernière séquence du poème — propre à en inquiéter rétrospectivement tout le développement comme elle en disloque pour finir la versification — de la découverte sur le lieu du drame de « vers de fou », laissés par une « double écriture » et dont le sens restera lettre close pour Vigny et son lecteur comme il l'est resté aux yeux des premiers témoins (v. 107–112) :

Sur un vieux papier jaune, ordinaire tenture,
Nous avons lu des vers d'une double écriture ;
Des vers de fou, sans rime et sans mesure. — Un mot
Qui n'avait pas de suite était tout seul, en haut :
Demande sans réponse ; Énigme inextricable ;
Question sur la mort. [...]

Ce n'est pas la première occurrence à la fin du poème vignyen d'un texte illisible : *La Femme adultère* s'achevait lui aussi, conformément au récit des Évangiles, sur les signes que le Christ traçait du doigt à même le sable dans « une langue aux hommes étrangère, / En caractères saints dans le ciel retracés » (v. 150–151). Ce n'est pas non plus le premier exemple d'un texte se bouclant sur une énigme suspendue : *La Prison* montrait le prêtre ayant veillé le mort dont il a recueilli les dernières paroles « s'approch[er], en tremblant, de ce fils du mystère », dans l'espoir de découvrir son visage et d'y lire les signes apaisants de sa libération ; « Mais le masque de fer soulevait son linceul, / Et la captivité le suivit au cercueil » (v. 293, 295–296). La répétition d'une telle structure laisse entrevoir davantage qu'une stratégie narrative : une manière de message, dont le sens

16. « Étaient-il malheureux, Esprits qui le savez ? » (v. 1) ; « Ils tombèrent assis, sous des arbres... peut-être... » (v. 51) ; « Un bourdonnement faible emplissait leur oreille [...] / Que tous deux entendaient, et qu'on n'entendra plus » (v. 55, 58) ; « Lequel des deux enfants en parla [de mourir] ? [...] Qui le saurait ? » (v. 82, 87) ; « — Mais qui saura leur fin ? » (v. 103).

échappe parce que sans doute il est multiple. Le mystère inviolable sur lequel débouche quelquefois la narration poétique pourrait constituer, par anticipation, un symbole dramatisé du « silence » auquel s'identifiera, pour le dernier Vigny, le poème parfait. Mais en nimbant d'opacité la fin d'un poème aussi linéaire et transparent que *Les Amants de Montmorency*, sa fonction est peut-être aussi bien d'y figurer la marge d'illisibilité, c'est-à-dire de résistance à la représentation mimétique, dont commence de s'entourer, avec Vigny, le texte moderne. La modernité poétique ne sera pas réductible à la seule option de motifs contemporains, susceptibles de transfigurer en langage l'expérience qu'un sujet prend du monde changeant qu'il habite. Modernes seront les textes ayant au surplus cette propriété de reculer indéfiniment l'horizon de la chose représentée — le monde étant donné comme un texte — et de conférer à leur propos une dimension spéculaire.

La critique vignyenne s'est montrée sévère à l'égard des *Amants de Montmorency*, où Pierre Flottes voyait une annonce du « lyrisme à raz-de-sol de Coppée¹⁷ ». Sa rhétorique, kitsch et maladroite, n'est pas, c'est vrai, à la hauteur de son intention. *Paris* est d'une autre tenue et permet de cerner mieux la modernité dont Vigny s'est approché avant de s'enfermer dans le silence dont sortiront *Les Destinées*. Modernité de l'objet d'abord. Paris vu d'en haut est certes, aux deux sens du terme, un topos romantique (contribuant à littéraliser, dès le vers d'attaque, le principe formel de l'*élévation* : « — Prends ma main, Voyageur, et montons sur la Tour. — ») C'est avec ce poème, cependant, que la grande ville fait son entrée en poésie, comme paysage à la fois compact et éclaté, mais aussi comme espace d'un brassage incessant des hommes et des idées et plus largement comme anti-nature : « [...] je ne vois nulle part la Nature, / Mais partout la main d'homme et l'angle que sa main / Impose à la matière en tout travail humain » (v. 16-18). L'image l'emportant sur la représentation, le Paris de Vigny n'est guère ressemblant. Aucun quartier, aucun édifice n'en est nommé ni décrit. La modernité dont la ville est l'emblème prête à une vision fragmentiste, dans laquelle c'est moins le détail qui importe et son pouvoir d'identification d'une totalité que la prolifération d'aspects discontinus. En s'inspirant peut-être du dispositif du *panorama*, dont la vogue était grande à son époque, Vigny reproduit à plus grande échelle la structure rhétorique du *Bal*, toute la représentation étant agencée pour enfermer dans le cercle d'une vaste métaphore (celle du cercle ou de la roue précisément)

17. Pierre Flottes, *Vigny et sa fortune littéraire*, Ducros, 1970, p. 33

une accumulation sérielle de métonymies et de synecdoques. Coupé par des « angles noirs et luisants [...] / L'un sur l'autre entassés, sans ordre ni sans nombre » (v. 19-20), fait d'un « fourmillement » d'architectures diverses, où se juxtaposent tours et donjons, clochers et bastilles, kiosks et minarets, obélisques et colonnades (v. 28-31), son Paris tient déjà des *Villes* d'un Rimbaud. Machine avec « ressort », « aiguille », « levier » (v. 56-57), jets de vapeur et de flammes, concentration d'énergies en lutte les unes contre les autres, elle tiendrait même déjà des mégapoles que chanteront les futuristes. « Un fleuve [...] replié dans son cours » (v. 25), autour duquel ses masses confuses se répartissent, suffit à son identification. C'est que Paris vaut d'emblée, ici, en tant que « rêve » et symbole — et en tant que foyer central du symbolique : telle est d'ailleurs l'idée maîtresse du poème. Symbole du XIX^e siècle, dont Paris est bien, pour Vigny comme pour Walter Benjamin, la capitale : « l'impassible Roi », « l'axe immortel », « l'axe du monde » (v. 50-51) où l'univers se résume et se condense ; aux ordres et aux mouvements desquels tout répond. Symbole d'un XIX^e siècle à la recherche de nouveaux repères après le choc déstabilisateur de la Révolution, agité de mouvements contradictoires : matérialiste et désenchanté, d'une part — « Tu vois ? pas de statue / D'homme, de Roi, de Dieu, qui ne soit abattue » (v. 143-144) — ; explorateur, d'autre part, de doctrines généreuses et de religions de substitution : Lamennais, Benjamin Constant, l'école saint-simonienne, « chacun d'eux pouss[ant] un cri d'amour vers une idée » (v. 95). Symbole enfin du symbolique même, « fournaise » dans laquelle se tordent et se forgent les métaux dont se composera quelque « monde tout nouveau » (v. 160). Vigny expérimente ici une syntaxe et un système de métaphores et d'antithèses qui font penser au Hugo des grands poèmes visionnaires (v. 147-158) :

Or ou plomb, tout métal est plongé dans la braise
Et jeté pour refondre en l'ardente Fournaise.
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.
Œuvre, ouvriers, tout brûle ! au feu tout se féconde !...
Salamandres partout !... Enfer ! Eden du monde !
Paris ! principe et fin ! Paris ! ombre et flambeau !...
Je ne sais si c'est mal, tout cela ; mais c'est beau !

Karlheinz Stierle a observé qu'avec la double métaphore de la roue et de la fournaise, Vigny projette sur Paris deux « emblèmes de la modernité technique [...] sous le signe de la machine à vapeur et du haut fourneau¹⁸ ». Mais ce qu'il faut bien voir, surtout, c'est qu'il remet en jeu la logique opératoire qui a été décrite plus haut, l'élévation de l'objet et du point de vue sur l'objet se conjuguant à une métaphorique de la productivité symbolique. Paris est évoqué, mis en scène et en texte, comme un champ de forces et de formes, dont la rhétorique du poème enregistre les impulsions. Mais aussi comme un espace de production idéologique : les évocations successives des doctrines de Lamennais, de Benjamin Constant et des saint-simoniens, quand bien même traduisent-elles les perplexités intellectuelles de Vigny dans ces années-là, désignent autant de strates discursives d'une ville qui est elle-même un grand discours et, mieux encore, l'instance générale d'un Discours adressé à l'humanité entière et dans lequel se décide confusément le destin de la civilisation. Comme creuset enfin d'un grand œuvre en gestation, d'un nouveau « monde » qui revêtira, écrit Vigny, « quelque forme animée, / Symbolique, imprévue et pure » (v. 164–165). Et c'est comme texte encore qu'intervient, dans la vision prophétique du poème, la scène de désastre sur laquelle il débouche, les versets de l'Apocalypse venant se tresser aux vers de Vigny comme le spectacle des fins dernières viendra recouvrir de cendres la topographie imaginaire de la grande « capitale des signes » (v. 213–222) :

Et je crois entrevoir ce rocher ténébreux
 Qu'annoncèrent jadis les prophètes hébreux.
 Lorsqu'une meule énorme, ont-ils dit, — Il me semble
 La voir — *apparaîtra sur la cité* — Je tremble
 Que ce ne soit Paris — *dont les enfants auront*
Effacé Jésus-Christ du cœur comme du front, —
 Vous l'avez fait — *alors que la ville, enivrée*
D'elle-même aux plaisirs du sang sera livrée, —
 Qu'en pensez-vous ? — *alors l'Ange la rayera*
Du monde, et le rocher du ciel l'écrasera.

L'emploi des deux verbes « effacer » (v. 218) et « rayer » (v. 221) contribue à la métaphorisation de la ville en texte et en surface d'inscription. La ville objet d'un texte, objet textuel et figure générale de l'engendrement

18. Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes. Paris et son discours*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 381.

du texte : sans en prendre probablement toute la mesure, Vigny fait là un choix qui apparaît, rétrospectivement, comme un acte d'instauration de la modernité même. Cet acte restera, chez lui, sans suite et à plus d'un titre ses poèmes *philosophiques* se tiendront en retrait de l'ambition qui un instant aura été la sienne de forger un langage en résonance avec l'époque. Par une coïncidence évidemment fortuite, il est frappant d'observer que la dernière section du texte renonce aux intensités rhétoriques dont il a été le lieu au profit d'une diction apaisée, mise au service d'une méditation dans laquelle Vigny tire la leçon de la vision qu'il a orchestrée et formule l'austère credo de ses poèmes à venir. La « force divine », écrit-il, « / Est en ceux dont l'esprit sent, prévoit et devine » (v. 227–228) : voilà pour les penseurs et pour les rêveurs de doctrines alternatives. Sur eux, l'« Ange exterminateur » (v. 230) hésiterait à faire tomber son glaive : car Dieu, s'il existe, est dans l'homme qui pense. Mais il y a encore, « au-dessus » d'eux, « de meilleurs et de plus purs encore » (v. 247), qui doutent et qui, dévoués à leur tâche spirituelle, désintéressés du pouvoir et de l'or, ne reçoivent de la « foule » qu'un mixte d'admiration et de blâme : voilà pour les poètes au rang desquels Vigny se met. Et de détacher en petites capitales (soulignée deux fois dans le manuscrit) la maxime dans laquelle va se renfermer tout le sens de sa prédication laïque (v. 237–238) :

Je ne sais d'assuré, dans le chaos du sort,
 Que deux points seulement, LA SOUFFRANCE ET LA MORT.

[II – Les Destinées]

Une poétique du silence

« Le silence est la poésie même pour moi », note Vigny dans son *Journal*¹⁹. Réserveons la signification la plus intime de cette formule pour observer qu'elle rend assez bien compte de la disposition dans laquelle il a rédigé, de 1838 à 1863, les onze poèmes des *Destinées*, tous arrachés avec réticence à un silence fondamental dont ils témoignent cependant. L'édition des *Poèmes antiques et modernes* de 1837 n'a fait que donner le change : depuis six ans et pour plusieurs années encore, Vigny poète se tait, absorbé

19. Pl., t. II, 1948, p. 941.

par sa carrière théâtrale, sa liaison avec Marie Dorval et la rédaction d'une seconde *Consultation du Docteur noir* qu'il laissera inachevée ; puis composant (en 1838–1839) *La Mort du Loup*, *La Colère de Samson*, *Le Mont des Oliviers* dans le contrecoup douloureux de la mort de sa mère et de sa rupture avec l'actrice — le processus de publication ne se relançant en 1843 que pour appuyer sa candidature à l'Académie. Onze poèmes en un quart de siècle : cette faible cadence de production en dit long, d'autre part, sur les efforts que Vigny a dû déployer non seulement pour donner à sa pensée la forme poétique qu'elle exigeait, mais aussi pour vaincre à la fois les résistances que lui opposait le travail de l'expression et la séduction qu'exerçait sur lui la pureté de l'idée innommée.

Cette lutte avec le silence, c'est-à-dire contre lui autant qu'en communion avec lui, n'est évidemment pas étrangère à la dimension philosophique que Vigny prête à ses derniers poèmes. La poésie est l'expression du silence — silence de la pensée même et de son travail, qu'elle concentre d'une part, qu'elle rend sensible et qu'elle préserve d'autre part. Avant toute détermination d'un contenu moral ou métaphysique, avant même d'être la preuve que « tous les grands problèmes de l'humanité peuvent être discutés dans la forme des vers²⁰ », le poème est philosophique dans la mesure où il constitue le marqueur sensible, non directement d'une pensée, mais du processus, qui est la poésie même pour Vigny, par lequel cette pensée s'arrache à son propre mutisme pour se déposer en alluvions superposées et se solidifier en discours. Vigny n'a laissé aucun texte théorique construit décrivant ce processus. Il a multiplié en revanche les métaphores chargées d'en rendre raison : « cristal préservateur », « diamant pur », « perle de la pensée », « enthousiasme cristallisé » ou encore « élixir des idées », qui toutes identifient le discours poétique à l'extériorisation raffinée d'une conscience hantée par quelques idées obsédantes. En l'absence de tout système constitué, il a, surtout, confié à l'hymne à la poésie qui occupe le centre de *La Maison du Berger*, son chef d'œuvre, le soin de livrer le dernier mot de sa poétique (v. 134–137, 204–207) :

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

20. Pl., t. II, 1948, p. 1204.

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'enchaîne au toit de sa Maison.

Avant d'en examiner le contenu, insistons sur le lieu d'inscription de cette sorte d'art poétique qui ne dit pas son nom. Il est significatif en effet que Vigny ait tenu le poème — et pas n'importe lequel : celui-là dont il a longtemps envisagé de faire le prologue des *Destinées* — pour l'instance, préférable à toute autre, d'une formulation cohérente et publique de sa conception de la poésie, considérée sous le double aspect de son engendrement formel et de sa fonction pratique. Pour l'esprit de système, Vigny vient trop tard : le romantisme, dans les années 1820–1830, a jeté à bas tout l'édifice de l'esthétique classique en sapant le principe de codification sur lequel il reposait. Il vient, aussi bien, trop tôt : à l'heure où il écrit *La Maison du Berger*, soit entre 1842 et 1844, la poésie ne subit pas encore de plein fouet l'inflexion critique et spéculaire qu'elle prendra au moment où, les *artistes* l'emportant définitivement sur les *utilitaires*, les Parnassiens retourneront contre le romantisme les forces de contestation que celui-ci avait déchaînées à l'endroit des dogmes périmés du classicisme. Protégé par le silence dont il s'est longtemps enveloppé, Vigny, en ce sens, occupe une position intermédiaire entre deux moments critiques — entre décombres et reconstruction. Cette position, exactement contemporaine de la fracture qui s'élargit dans ces années-là au sein même du romantisme entre tenants de l'art pur et tenants d'un art engagé, contribue à expliquer le mixage contradictoire que son propos théorique opère entre *credo utilitaire* (la poésie au service d'un idéal civilisateur) et *credo artiste* (sensible dans les mots et motifs de la pureté, du « diamant », de la « durable pierre » qui, comme dans le futur *Art poétique* de Gautier, survit aux murs de la cité). Cette position explique également, pour une part, l'option que prend Vigny de loger dans un poème, sous la forme non d'une démonstration prescriptive mais d'une célébration lyrique de la « Poésie », le résumé de sa poétique. Il n'écrira pas de préface, de manifeste, pas même un *Art poétique* — ce n'en est pas encore l'heure — : il fera rayonner dans le deuxième mouvement d'un poème qui en compte trois, donc au faite de ce poème, l'y enchaissant comme le Berger doit l'enchaîner « au toit de sa Maison », le « diamant » dans lequel se condense son message. La « pensée », dont procède la « perle » poétique, est sans doute ce qui sauve Vigny de l'incohérence, ce qui du moins stabilise son propos entre les deux pôles

artiste et utilitaire. C'est parce qu'elle constitue en amont l'extériorisation lumineuse d'une obscure rumination mentale et qu'elle contribue en aval à éclairer « Les pas lents et tardifs de l'humaine raison » que la poésie, telle qu'il la conçoit, échappe à toute réduction d'un côté à un luxe gratuit de l'expression, de l'autre à une banale instrumentalisation de la parole. On observera sous cet angle que les deux figures de la « perle » et du « diamant » ne se recouvrent pas exactement. L'une désigne à la fois le processus de production et l'objet produit, lente accumulation de nuances et de « couleurs » déclenchée par une blessure de la pensée — comme l'ange Éloa était née d'une larme du Christ — et prenant peu à peu la forme d'un réseau sédimenté de symboles, là où l'autre désigne l'objet résultant de cette production, pensée enfin solidifiée, facettée, durable, et dont les « feux » sont voués à éclairer le cheminement laborieux des « Peuples ». On voit d'évidence ce qu'une telle représentation de la poésie doit, malgré l'oscillation dont elle fait l'objet, à la doctrine générale du romantisme et, plus spécialement, au « ministère spirituel » qu'elle assigne au poète. L'originalité de Vigny n'en est pas moins frappante. L'aperception visionnaire n'est pas chez lui un trait spontané du génie comme on le voit chez Hugo ; elle procède d'un lent travail de la réflexion, que réfléchissent les « graves symboles » dont le discours ordonne la complexe stratification. Elle ne résulte pas, non plus, de la mise en coïncidence d'une subjectivité et d'une histoire, d'un *moi* dont les émotions intimes réagissent aux sollicitations du siècle ; la poésie, postule Vigny, naît de la pensée et se développe contre « les tumultes du cœur » ; la raison abstraite dont elle procède et la raison pratique à laquelle elle s'adresse la mettent à l'écart de l'effusion subjective et l'empêchent de surcroît de céder aux voluptés d'une libre inspiration. « Oui », concède-t-il ainsi à Lamartine, « 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 et d'éclairer sans fin²¹. » Deux mots, l'un présent, l'autre non dit, complètent cette poétique. Le premier est celui d'« enthousiasme » que, dans *La Maison du Berger* et dans ses carnets, Vigny, pour définir ce qu'il entend sous le nom de « poésie », tempère ici en « pur enthousiasme » (ou en « enthousiasme pur »), là en « enthousiasme cristallisé », façons convergentes, à nouveau, de prendre ses distances avec un romantisme de la spontanéité fusionnelle — « la Poésie, dira-t-il encore, est une science²² » — et d'articuler l'une à

21. Pl., t. II, 1948, p. 1141.

22. *Ibid.*, p. 1338.

l'autre les deux positions contradictoires entre lesquelles il se situe : purisme d'un côté, transports lyriques de l'autre. Le second mot est celui de « Beauté », dont l'absence dans *La Maison du Berger* est d'autant plus criante qu'il constituera la clé de voûte des poétiques à venir. La « perle » et le « diamant sans rival » en tiennent lieu, sans doute, par métonymie ; Vigny, dans son Journal, ne manque pas, par ailleurs, de définir la poésie en tant que « Beauté suprême des choses et contemplation de cette beauté²³ ». Reste que cette beauté, qu'elle soit implicite ou affirmée, demeure ou bien extérieure ou bien secondaire par rapport à l'élaboration poétique elle-même. Extérieure, elle se dépose dans le poème comme en un « miroir » plutôt que d'y apparaître comme l'effet suscité par une orchestration verbale. Secondaire, elle est moins beauté de l'expression que fonction expressive au service de l'idée dont le poème est le produit.

L'inscription de cet hymne à la poésie au cœur de *La Maison du Berger* n'est pas simple défiance à l'égard de ce que pourrait avoir d'abrupt mais aussi d'artificiel, fût-ce sous la forme d'un Art poétique, la formulation directe d'une doctrine particulière de l'écriture. Le remarquable est en effet que l'hymne lui-même et le poème au sein duquel il rayonne répondent, pour la vérifier en quelque sorte, à cette conception qui fait du texte poétique l'expression stratifiée d'une pensée. L'hymne, d'un côté, en a déconcerté plus d'un. À la célébration de la poésie comme « perle de la pensée », ne fait-il pas succéder, de strophe en strophe, des charges violentes en direction des poètes libertins, des poètes engagés prostituant leur art « aux carrefours impurs de la cité » (v. 158), puis des rhéteurs de tribune qui « ont pour horizon leur salle de spectacle » et dont chacun, s'il « doute de l'âme », « croit [cependant] à ses paroles » et se « rit [des] graves symboles » de la poésie (v. 183, 194–195) ? Ce n'est pas seulement qu'il s'agit, pour Vigny, de ménager un puissant contraste — et un sas de décontamination — entre la pureté cristalline du « diamant » poétique et l'impur régime de la poésie dévoyée ou de la parole soumise au jeu des passions et des intérêts.²⁴ C'est qu'il entend aussi que son hymne se développe, par paliers, comme une sédimentation de langages ou d'emplois

23. Pl., t. II, 1948, p. 1288.

24. Dans la même intention de contraste, *Les Oracles*, satire des mœurs parlementaires ayant précipité l'effondrement de la Monarchie de Juillet, sera complété par un *Post-scriptum* réaffirmant l'incorruptibilité du « Cristal » ou du « Diamant » de la pensée poétique. Le fait que cette pièce fasse immédiatement suite à *La Maison du Berger* souligne leurs affinités de structure.

du langage, tout en l'ajustant du même geste à une sorte de généalogie du discours, allant de la « Muse » et du mythe du « Saint Orphée » à l'éloquence parlementaire en passant par Horace, le poète des banquets, et Voltaire, le poète courtisan. Sur un mode satirique, Vigny renoue avec le principe d'historicisation qu'il avait eu le souci de mettre en œuvre dans le premier recueil de ses *Poèmes*. *La Maison du Berger* s'écrit à une plus grande échelle par semblables nappes, en passant d'un plan thématique à un autre, d'un ton à un autre, selon un jeu de contrastes locaux ou de symétries générales qui semblent avoir pour fonction de rendre sensibles cette poussée de la pensée et ces enveloppements cumulatifs avec lesquels Vigny identifie le processus poétique, tout le texte s'articulant sur une double structure en parallèle, où, à l'invocation « à Éva », au début de la première partie, répond une invocation à la même au début de la troisième partie, de même que se répondent, d'une partie à l'autre, deux représentations antagonistes de la Nature, d'abord refuge offert aux âmes accablées, enfin « impassible théâtre » indifférent à « la comédie humaine » (« On me dit une mère et je suis une tombe », v. 292). Nous reviendrons sur l'éventail de significations que le poème présente au lecteur et sur le détail de son organisation. L'important, ici, est d'observer que sa structure s'ordonne à une dynamique et que cette dynamique est elle-même ordonnée à la logique d'accumulation progressive, de formation par « amas », constitutive de l'écriture poétique aux yeux de Vigny et dont celui-ci fait la démonstration en acte.

Mais, avant d'aborder le contenu des *Destinées*, il faut encore prendre la mesure de la forme générale que Vigny leur a donnée, en ce que cette forme, quand bien même n'est-elle qu'esquissée, contribue à compléter le message que le poète entendait délivrer relativement à sa conception de l'écriture. « Lettre à Éva », selon son sous-titre, *La Maison du Berger* constitue à cet égard la trace du projet qui avait été le sien de faire du recueil un ensemble de lettres adressées à une énigmatique destinataire féminine, laquelle aurait pris la plume, à la fin, pour répondre à son correspondant dans le « même rythme que *La Maison du Berger*²⁵ ». Et sans doute est-ce d'autres traces encore de ce même projet qu'il convient de voir dans la dédicace « à Éva » de *L'Esprit pur*, pièce sur laquelle se clôt le volume, de même que dans la reprise, aux premiers vers des *Oracles*, du motif de « la Maison errante et solitaire » et de la tournure interpellative du propos : « Ainsi je t'appelais au port [...] / Fille de l'Océan. » Importe peu ici

25. Pl., t. I, 1986, p. 276, texte B 7.

l'identité de la destinataire telle que les biographes l'interrogent, sans voir assez, d'ailleurs, que *La Maison du Berger*, au début de sa troisième partie, en fait significativement l'objet inépuisable de sa propre interrogation : « Éva, qui donc es-tu ? » (v. 225). Importe à peine davantage que sous le nom d'Éva le poème loge, en son Eden champêtre, une image de la compagne que Dieu mit aux côtés du premier homme (v. 232). Le projet et ce qu'il en reste dans le recueil témoignent plus remarquablement de ce que Vigny, quelque solitaire que soit en apparence sa parole, ne sépare pas celle-ci d'une logique de l'adresse et d'un lien d'interlocution. Le poète objectif n'en reste pas moins un sujet. La poésie aspirant à la densité du « diamant » n'en reste pas moins un flux. Mais c'est aussi que, philosophique ou morale, la poésie lyrique demeure un discours et que, discours, elle exige, serait-ce fantomatiquement, la postulation de deux présences en dialogue, ou du moins qu'une instance d'écoute soit posée en rapport avec une instance parlante. Éva, au sein du recueil, est cette instance sans laquelle il ne saurait y avoir de parole et, au-delà, une figure générale, radieuse en son énigme, du dispositif lyrique lui-même.

De ce qu'une telle contrainte peut avoir de formel Vigny tire un double parti symbolique. Avant d'être une femme — entendons telle femme biographique —, Éva est femme, c'est-à-dire à la fois une figure de l'Altérité, en laquelle se redouble le rapport interlocutoire²⁶, et la partenaire d'un jeu amoureux, avec laquelle s'accomplissent les noces d'Eros et de Logos qui constituent, semble-t-il, le principe le plus vibrant de l'écriture poétique telle que la conçoit Vigny. Il est significatif à cet égard que l'hymne à la femme, à la faveur duquel le poète renoue avec la phraséologie du *Cantique des Cantiques* (« Ta Pensée a des bonds comme ceux des gazelles », v. 246), fasse immédiatement suite à l'hymne à la poésie, comme si chacune était la condition de possibilité, sinon la métaphore de l'autre (et l'on se rappellera ici que dans la préface à ses *Poèmes*, Vigny déjà avait donné la poésie pour une « belle et douce compagne »). Il n'est pas moins significatif que l'évocation de la « Maison du Berger » soit associée dès

26. On observera, à l'appui de cette hypothèse, qu'une autre figure féminine, Wanda, intervient dans le recueil pour être semblablement associée à un rapport d'interlocution, d'abord conversationnel (« Conversation au bal » entre un « Français » et « Wanda, grande dame russe »), ensuite épistolaire (deux « billets » adressés par Wanda à ce même Français). Si Éva et Wanda ne relèvent pas du même niveau discursif — la première étant l'interlocutrice du poète, la seconde le personnage d'une scène d'interlocution —, celle-ci n'en semble pas moins reproduire en abyme le dispositif général du recueil.

qu'elle apparaît dans le poème à des représentations érotiques : « Il est sur ma montagne une épaisse bruyère [...] / Viens y cacher l'amour et ta divine faute ; / Si l'herbe est agitée ou n'est pas assez haute, / J'y roulerai pour toi la Maison du berger » (v. 43, 47-49). Avec son « seuil [...] parfumé » et son « alcôve [...] large et sombre » (v. 54), la modeste roulotte, emblème de l'écart vis-à-vis des fracas du monde que Vigny voit nécessaire à l'élaboration poétique, est donnée ainsi, par un même geste, comme abri offert aux étreintes : « Et là [...] nous trouverons dans l'ombre / Pour nos cheveux unis un lit silencieux » (v. 55-56). Cet érotisme à demi-mots éloigne de l'image austère à laquelle on réduit d'ordinaire Vigny. Mais l'essentiel réside dans ce que recouvre une telle intersection du poétique et de l'érotique ou, pour le dire autrement, cette introduction d'un principe d'Amour au cœur du poétique : non seulement l'un des ressorts de son discours, mais encore, à bien y regarder, l'un des aspects de sa *philosophie*, dans laquelle vision tragique du monde et empathie vont de pair. Car si la poésie est une « science » et si elle naît du « silence » de la pensée, elle est également, pour lui, adresse à l'Autre, que cet Autre soit la femme, sujet du désir amoureux, ou l'humanité, objet de compassion, cette humanité que le poème des *Destinées* montre esclave d'un « joug de plomb », embarquée à bord d'un « monde avorté », en butte au mutisme de Dieu et à l'indifférence de la Nature, mais à laquelle le poète fait passer, sur fond d'amertume, un message fraternel.

Finir en beauté

Les *Poèmes antiques et modernes* étaient des récits, les fragments d'une sorte de poésie d'histoire (comme il y a une peinture d'histoire). Ainsi que le poète l'annonce à Éva dans *La Maison du Berger*, *Les Destinées* seront des « tableaux » (« Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'apporte », v. 327), c'est-à-dire autant de fragments d'une poésie de l'Histoire considérée comme le théâtre immobile, la scène métaphysique sur lesquels se joue la tragédie de l'humanité aux prises avec les forces invisibles autant qu'invincibles qui la dominent. Jacques Gaucheron a raison de remarquer que « [l'œuvre poétique de Vigny] est tout entière la poésie d'une vaste et lancinante circonstance, dans laquelle la psychologie n'intervient que secondairement²⁷ », si l'on consent à mettre sous ce mot de

27. Jacques Gaucheron, « Vigny en poésie », *Europe*, n° 589, mai 1978, p. 5.

circonstance, non une série de contingences auxquels le poème répondrait, mais au contraire l'immuable Fatalité qui régit aux yeux de Vigny la condition humaine et dont sa poésie entend rendre compte.

En ce sens, le poème liminaire donne la clé du recueil et de la représentation du monde que celui-ci orchestre. De l'antique mythologie païenne aux trois religions du Livre, la judaïque, la chrétienne et la musulmane, il n'y a pas solution de continuité : les « froides Déeses » qui tenaient en leurs serres la destinée de l'homme n'ont pas lâché leur proie avec l'intervention du « Sauveur » ; la Grâce n'a pas « effac[é] le nom de la Fatalité » (v. 71), elle a simplement « élargi le COLLIER qui nous lie » (v. 110) ; « SUR LE LIVRE DE DIEU », pour « l'Orient esclave », comme « SUR LE LIVRE DU CHRIST », pour « l'Occident », le « mot éternel » reste « C'ÉTAIT ECRIT » (v. 121-123). « Fatalité et Providence, même chose », notait Vigny dès 1834 ; « La Providence laisse jouer l'homme entre ses griffes et lui tend un piège éternel²⁸. » Et c'est bien cela, en effet — jusque dans la forme de la *terza rima* qui ligature l'une à l'autre les strophes —, que le poème des *Destinées* met allégoriquement en scène : l'homme, cet être-pour-la-mort, est pris dans les rets d'une liberté illusoire ; sa marge de manœuvre est infime à l'intérieur de la geôle qu'il habite en fait d'existence. Sans doute sa volonté peut-elle le « transport[er] à des hauteurs sublimes » (v. 104), mais elle reste impuissante à rompre les chaînes qui l'entravent.

Tel est donc le socle de la philosophie du poète, mieux vaudrait dire de sa conception de l'existence. Tel aussi le référent origininaire à partir duquel se dévide d'un bout à l'autre des *Destinées*, comme celui des Parques, le fil métaphorique des motifs du *cercle*, du *collier*, de l'*anneau*, du *maillon*, ou encore du *globe*, figures du destin et de l'horizon borné dans lequel il contient la volonté humaine, et qui, notons-le, constituent, en leur forme référentielle comme en leur ressassement circulaire, la face négative, obscure et inquiétante, de cet imaginaire du cercle et de la sphère qu'on a déjà vu si prégnant chez Vigny et dont la « perle » poétique représenterait la face positive, irisée et lucide. Il ne s'agit pas seulement, ici, de mettre en relief la cohérence d'un répertoire rhétorique et d'un imaginaire. La « perle » et le « cercle fatal » sont installés dans un rapport de polarité symbolique, la poésie, expression la plus haute de la dignité humaine, résultant en quelque sorte de l'effort que la pensée exerce pour opposer à l'opacité du destin et de la servitude un supplément de sens et de beauté.

28. Pl., t. II, 1948, p. 1005.

La Maison du Berger en témoigne par sa teneur autant que par sa structure. On observera d'abord que, placé à la suite du poème des *Destinées*, auquel il s'enchaîne logiquement et sémantiquement par trois strophes à tournure conditionnelle, il concrétise et historicise en quelque sorte le cadre métaphysique et mythologique installé par le poème liminaire. L'éternelle fatalité, loi d'airain sous laquelle l'humanité est pliée, prend le visage de l'oppression qu'exercent sur le sujet — représenté par Éva et celui qui s'adresse à elle — les formes sociales de la civilisation contemporaine : le monde urbain et ses « cités serviles » (v. 24) ; le règne de la science et de la technique qui ont rétréci le globe et n'ont vaincu le temps et la distance que pour asservir l'homme à la vitesse et au rendement ; la domination de la bourgeoisie capitaliste et de son « calcul silencieux et froid » (v. 126) ; le régime des parlements où les « Élus donnent leurs faux combats » en spectacle (v. 184). On s'est beaucoup moqué, note Pierre Barbéris, « de la manière dont [Vigny] parle de la locomotive dans *La Maison du Berger* » — « vapeur foudroyante », « taureau de fer qui fume, souffle et beugle », « taureau de Carthage », « Dragon mugissant qu'un savant a fait naître » —, sans réserver le même sort à Hugo qui dans *Les Châtiments* « se [croit] obligé — lui, l'homme du bonnet rouge aux vieux dictionnaires — de recourir à [de semblables] périphrases à la Delille pour désigner les réalités nouvelles ». « Il est vrai, suggère-t-il, que Vigny, lui, a appelé John Bell par son nom, et à travers lui tous les nouveaux barons du monde industriel²⁹. » La force de l'évocation du chemin de fer dans *La Maison du Berger* ne tient pas à son langage, en effet convenu et comme hésitant à l'égard de la modernité technique dont le poème cherche à se saisir, quitte à inverser *chemin de fer* en « fer des chemins » (v. 65). Elle ne tient pas davantage au spectre de l'accident qu'il y associe : qui invente le chemin de fer, semble dire Vigny avant Paul Virilio, invente par la même occasion le déraillement. Elle tient à ce que l'auteur de *Chatterton* ne sépare pas l'objet technique de l'idéologie qu'il incarne ni du système économique qu'il sert. « Les marchands sont jaloux », écrit-il, « L'or pleut sous les charbons de la vapeur qui passe » (v. 86-87). Sans doute, concède-t-il, « Les chemins du vendeur servent les passions. / Béni soit le commerce au hardi caducée, / Si l'amour que tourmente une sombre pensée / Peut franchir en un jour deux grandes nations » (v. 95-98). Mais la célébration des vertus de la circulation rapide des biens et des personnes paraît quelque peu forcée et, pour tout

29. Pierre Barbéris, « À propos de Lux : la vraie force des choses (sur l'idéologie des "Châtiments") », dans : *Littérature*, 1, 1971, p. 101.

dire, ironique, inscrite qu'elle est dans un contexte qui la met en balance inégale avec le désenchantement du monde dont le train constitue le symbole et au sein d'un texte qui est de part en part gouverné par le souci de mettre en opposition l'authenticité de la démarche poétique et l'inauthenticité du monde social.

Ce principe d'opposition est ce qui confère à *La Maison du Berger*, sous ses dehors bucoliques, sa force et son efficacité. Le poème commence par une accumulation sur trois strophes de figures dysphoriques qui, successivement affectées au « cœur », à l'« âme », au « corps », donnent la mesure du carcan dans lequel tout l'être est prisonnier (v. 1-7, v. 22) :

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 écrasé et glacé ;
S'il ne bat qu'en saignant par sa plaie immortelle,
S'il ne voit plus l'amour, son étoile fidèle,
Éclairer pour lui seul l'horizon effacé ;
[...]
Pars courageusement, laisse toutes les villes.

Cette accumulation a quelque chose d'asphyxiant, et telle est bien l'intention du poète. Mais si elle assure la soudure du texte avec celui dans la continuité duquel il s'inscrit, elle est aussi bien concentration d'énergie au service d'une dynamique réactive. Celle-ci ne se réduit pas à l'appel à « partir », sorte de *Lâchez tout* avant l'heure. Elle tient à la confrontation de deux tableaux et de deux registres rhétoriques, c'est-à-dire de deux pôles de la représentation : d'un côté, le « monde [...] écrasant et glacé » avec les figures lourdement négatives ou privatives qui en font sentir le poids et le pouvoir d'aliénation ; de l'autre, la « Nature » protectrice, libératrice, rendue par un semis de figures euphoriques et légères : « Crépuscule ami », « pâles ondes », « chastes reposoirs », « timides joncs », « bois rêveur », etc. Vision édénique, certes, mais qu'il ne faut pas s'empresser de mettre au seul compte de ce double renversement par lequel le poète est porté, avec tant d'autres de sa génération, à opposer aux réalités urbaines le mythe d'une nature consolatrice et à celle-ci, du même coup, le mythe de la grande ville vue comme le lieu de toutes les corruptions. Car si Vigny cède à ce cliché — « vois les cités serviles / Comme les rocs fatals de l'esclavage humain » (v. 24-25) — et s'il est vrai que le motif de la « Maison du

Berger » témoigne par excellence de ce que « la solitude dans la nature, le bonheur rustique sont les refuges imaginaires du citadin³⁰ », dans la logique générale du poème ce sont moins les termes opposés qui importent que le principe d'opposition dont ils font l'objet. L'un des signes en est, ainsi qu'on l'a dit déjà, que *La Maison du Berger* opposera à cette première image de la Nature l'image inverse d'une Nature impassible, dédaigneuse du sort des hommes : « Vivez, froide Nature, [...] / Vous ne recevrez pas un cri d'amour de moi » (v. 316–322). Mais c'est toute l'architecture du poème qui, longuement méditée, est structurée à divers niveaux par un tel système d'oppositions. Opposition du monde industriel et du monde pré-industriel. De la lenteur et de la vitesse. De la poésie pure et du langage instrumentalisé. De la méditation métaphysique et de la chicane politique. De la gratuité et de l'affairisme. Ou encore, selon les termes d'une esquisse, de la « cupidité » et de la « rêverie »³¹. Vigny est poète, dans *La Maison du Berger*, non tant par l'ornementation des figures locales ni par le travail de la versification, ni même par les bonheurs d'expression auxquels il atteint, que par cette dynamique du discours mise au service d'une représentation de la poésie conçue à la fois comme ressource offerte au sujet pour lutter contre l'oppression qu'il subit — qu'elle soit le fait de la Nature ou de la Société — et comme ressort d'une médiation entre l'ordre du symbolique et l'ordre du réel.

Forme dérivée de la pensée, la poésie est donc aussi une force. Ce n'est pas seulement que le poème vignyen se présente comme un théâtre d'affrontements entre des forces contraires. C'est aussi que la conception du discours poétique à laquelle il répond et la vision du monde qu'il illustre s'ajustent l'une et l'autre à une morale de la résistance. « *J'aime la majesté des souffrances humaines*, écrit Vigny. Ce vers [v. 321 de *La Maison du Berger*, réponse à la Nature indifférente] est le sens de tous mes poèmes philosophiques³². » Si vains que soient les efforts de l'homme pour alléger le poids du destin, il n'en reste pas moins plus grand que ce qui l'opprime et répondrait-il par le silence ou la résignation aux décrets de la Providence,

30. Jean Starobinski, « Une ville à lire », préface à K. Stierle, *La Capitale des signes*, ouvr. cité, p. XIII.

31. Analyse (de Pierre Flottes) dans Pl., t. I, 1986, p. 289, texte B 3. Texte intégral dans André Jarry, « Autour de la genèse de *La Maison du Berger* », *Des « Lumières » à la « Nuit des Profondeurs »*. *Mélanges à la mémoire de Pierre Flottes (1895–1994)*, *Eidolon*, n° 53, octobre 1999, p. 87–106, réf. p. 91, texte 3 a.

32. Pl., t. II, 1948, p. 1218.

son silence et sa résignation seraient encore des actes, les preuves de sa force et de sa dignité. Le stoïcisme de Vigny, tel qu'il s'exprime dans *La Mort du Loup*, se passe de commentaire. Il est affiché, nommé, défini. La « Stoïque fierté » à laquelle l'âme peut atteindre « À force de rester studieuse et pensive » (v. 82–83) y livre sa devise (v. 85–88) :

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.

Déclamation morale, prose mise en vers, le poème *philosophique* touche ici à sa limite. D'où vient cependant le charme persistant de ces vers et de la fable qu'ils concluent ? François Germain répond, à propos de celle-ci : de la charge allégorique et de la tension paradoxale entre souci du détail et vraisemblance. *La Mort du Loup*, explique-t-il, « raconte une chasse invraisemblable, sans référence possible dans le réel. Mais tous les détails, la nuit d'orage, le cri de la girouette, la marche implacable des chasseurs sont les indicatifs de la mort qui entre en scène. C'est ici qu'est la vérité du poème, non pas celle de la chasse, mais celle de l'angoisse, et ses invraisemblances mêmes font sa vertu poétique³³. » Pour la morale de la fable, sa poéticité vient de ce que la maxime pratique qu'elle énonce est établie sur l'axe sémantique du discours — « gémir », « prier », « parler » — et, de surcroît, sous la forme d'un paradoxe pragmatique, voulant qu'une voix s'élève pour prêcher les vertus du silence. Tout asservi qu'il soit au message qu'il délivre, le poème reste un objet réflexif, tourné à la fois vers sa propre dimension langagière — jusque dans sa structure, l'injonction « meurs sans parler » se confondant avec la chute du dernier vers — et en direction d'une poétique générale, dans laquelle le silence, donné pour un modèle de conduite, se veut aussi bien affirmation de la poésie comme parole silencieuse, née du silence et y retournant. Nous touchons là au cœur de la poétique du dernier Vigny et à son point d'articulation avec la philosophie qui est la sienne. Comme le montre un poème tel que *Le Mont des Oliviers*, une ligne continue relie en effet le « monde fatal » que le poète met en scène à l'assimilation qu'il opère entre poésie et silence. Dans le drame du Christ abandonné de Dieu, c'est encore une image de l'humanité que Vigny donne à voir, vouée à la souffrance et plongée dans l'ignorance

33. Pl., t. I, 1986, p. 913.

des grands desseins qui la commandent. Mais si « le fils de l'Homme » consent pour finir, dans l'angoisse et la terreur, à n'être que l'instrument de l'obscur « Volonté » de son Père, le poète, lui, ne s'y résigne pas :

Le Silence

S'il est vrai qu'au jardin sacré des Écritures,
Le fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté ;
Muet, aveugle et sourd au cri des Créatures,
Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le Juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra que par un froid Silence
Au Silence éternel de la Divinité.

Cette strophe ajoutée au poème en 1862 permet de cerner de plus près la philosophie de Vigny. Sur le fond fataliste des *Destinées*, les thèmes du « monde avorté » et du silence du Juste répondant au silence de la divinité y recomposent assez exactement le schème conceptuel de la vision tragique dont Lucien Goldman a repéré le tracé dans les *Pensées* de Pascal et les tragédies de Racine³⁴ :

L'homme tragique vit sous le regard permanent d'un « Dieu spectateur » [et] oppose à l'ambiguïté fondamentale du monde son exigence non moins fondamentale de valeurs absolues et univoques, de clarté et d'essentialité. Empêché par la présence divine d'accepter le monde et en même temps par l'absence divine de le quitter entièrement, il reste toujours dominé par la conscience *permanente et fondée* de l'incongruité radicale entre lui et tout ce qui l'entoure, de l'abîme infranchissable qui le sépare et de la valeur et du donné manifeste.

L'énonciateur de la strophe du *Silence* est bien cette conscience tiraillée entre approbation et refus adressés au monde autant qu'entre soumission et révolte à l'égard d'un Dieu dont elle postule à la fois la présence et l'absence³⁵.

34. Lucien Goldman, *Le Dieu caché*, Gallimard (coll. « Tel »), 1959, p. 65.

35. Claude Roy, assez justement, situait là, pour le « penseur », la modernité de Vigny : « Ce quinteux chatouilleux [...] est également un des plus beaux penseurs modernes. Je nomme ici *moderne* un état de sensibilité que nous retrouvons, avec des nuances différentes, chez les hommes pour qui la mort de Dieu n'est pas une occasion de se réjouir, qui ne dansent pas devant l'Arche vide la danse de la liberté allègre. Vigny se situe, comme Leopardi, à cette charnière entre le XVIII^e et le XIX^e siècle qui est sensible dès

C'est encore à Pascal que Vigny fait songer lorsqu'il note³⁶ :

Condamnés à la mort, condamnés à la vie, voilà deux certitudes.
Condamnés à perdre ceux que nous aimons et à les voir devenir cadavres,
condamnés à ignorer le passé et l'avenir de l'humanité et à y penser
toujours ! Mais pourquoi cette condamnation ? Vous ne le saurez jamais.
Les pièces du grand procès sont brûlées : inutile de les chercher.

La proximité de Pascal et de Vigny ne s'arrête pas à ces similitudes de pensée et de rhétorique. Elle tient aussi à la structure sociale commune dont ces similitudes pourraient bien être l'expression. On se souvient que l'auteur du *Dieu caché* reliait le schème de la vision tragique à la situation de la noblesse de robe, dans les rangs de laquelle se recrutaient les jansénistes les plus radicaux, soit une classe dépossédée peu à peu de ses privilèges par la transition de la monarchie modérée vers la monarchie absolue et entretenant avec celle-ci un rapport ambivalent de rébellion et de fidélité. Comment ne pas relier dans le même esprit le fatalisme combatif dont toute l'œuvre de Vigny est imprégnée et son appartenance à une classe définitivement débarquée de l'Histoire, celle de l'aristocratie ? Commentant *La Mort du Loup*, Sartre soulignait que « le nanti sait fort bien que ce loup qui meurt, bravant les chasseurs et la meute par son silence, c'est l'aristocrate, blessé à mort et ne daignant pas même regarder le roturier qui l'assassine³⁷ ». Et il le sait d'autant mieux, ajouterons-nous, que Vigny ne se prive pas, ainsi qu'on l'a vu dans *La Maison du Berger*, de rabattre le monde inauthentique contre lequel il proteste à grands cris métaphysiques sur la société bourgeoise soumise au « Dieu de l'or » ni de rappeler qu'il est le dernier rejeton d'une lignée en voie d'extinction. « Je suis le premier célèbre et le dernier de mon nom, écrit-il dans son Journal. Mon nom, comme le cygne, chante en expirant³⁸. » *L'Esprit pur*, pièce finale des *Destinées*, tient dans cette perspective de l'auto-socioanalyse en ce que le poète, d'un même geste, y retrace sa généalogie imaginaire et livre le sens

qu'on passe du ton de Voltaire à celui de Stello. Le XVIII^e siècle blasphème avec gaieté, le XIX^e blasphème avec tristesse. Voltaire se sent émancipé de ne plus croire en la Providence [...] Vigny se sent orphelin d'avoir oublié Dieu » (*L'Homme en question*, Gallimard, 1960, p. 96).

36. Pl., t. II, 1948, p. 1003.

37. Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, t. III, Gallimard (« Bibliothèque de Philosophie »), 1988, p. 399.

38. Pl., t. II, 1948, p. 1319.

social de toute son entreprise littéraire, sorte de grande revanche sur le sort et sur l'Histoire (v. 3-7, 13-14) :

J'ai fait illustre un nom qu'on m'a transmis sans gloire.
Qu'il soit ancien, qu'importe ? — Il n'aura de mémoire
Que du jour seulement où mon front l'a porté.

[...]

C'est en vain que d'eux tous le sang m'a fait descendre ;
Si j'écris leur histoire, ils descendront de moi.

Quel sera, dès lors, le destinataire du texte poétique ? Ce ne saurait être l'aristocratie : elle appartient irrémédiablement au passé. Ni la bourgeoisie : avec celle-ci aucune communication possible, sauf à se laisser contaminer par elle. Quant au prolétariat, inutile d'y songer : l'homme qui écrivit *Chatterton* ne lui voue pas un moindre mépris — « Voici, constate-t-il en 1841, une vérité démontrée par les tentatives des ouvriers, c'est que l'instinct du Peuple est la paresse et l'ivrognerie et qu'il déteste et poursuit la sobriété, le travail et l'intelligence³⁹. » Le passé, le présent sont également barrés. Restent l'éternité et l'avenir, c'est-à-dire Dieu d'un côté, avec lequel, observait Camus, Vigny entend « parler d'égal à égal » — Silence contre Silence, en s'assurant par le blasphème une « participation au sacré⁴⁰ » — , et, de l'autre, une « Postérité » faite d'un petit nombre d'élus « Attentifs à [son] œuvre », soit les jeunes poètes à venir, seuls habilités à « juger » ses « travaux passés » (*L'Esprit pur*, v 64-70).

Dans cette inactualité revendiquée, on pourrait ne voir qu'une posture, celle du poète en lévitation au dessus du siècle et passant contrat avec les générations futures. Il y a de cela dans l'attitude de Vigny, jusque dans le ton tout ensemble solennel et complice de ses ultimes proférations poétiques. Mais cette posture, si affectée et gratifiante qu'elle soit, vaut aussi bien comme signe extérieur d'une crise profonde. La raréfaction de la production lyrique de Vigny dans la seconde partie de sa carrière n'est pas le fait d'un déclin de l'inspiration, la preuve en étant, au-delà de la qualité esthétique de *La Maison du Berger* ou de *La Mort du Loup*, que son ambition poétique croît à mesure que ses poèmes se font plus rares, de moins en moins nombreux mais portés par une ambition de plus en plus

39. Pl., t. II, 1948, p. 1157.

40. Albert Camus, *L'Homme révolté, Essais*, éd. R. Quilliot et L. Faucon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 465.

haute. Cette raréfaction désigne, *in absentia* en quelque sorte, le fossé grandissant non seulement entre le poète et son temps, mais surtout entre le poète et son public. Parier sur l'avenir c'est jouer contre le présent. Parler à Dieu, s'adresser à l'Esprit c'est refuser de parler à ses contemporains — et cela sans doute parce que le poète, à tort ou à raison, s'est persuadé que ces derniers ne sont guère disposés à l'entendre. *Les Destinées*, en ce sens, sont le discours d'un poète sans public, auquel il substitue un lecteur idéal, représenté comme tel sur la scène discursive des poèmes, qu'il s'agisse d'Éva, de Dieu ou de la Postérité.

Le recueil prend du coup une double dimension testamentaire : d'un côté, celui qui le signe prend acte de son divorce avec un monde qui s'est éloigné de lui ; de l'autre, il livre la synthèse de son expérience poétique. « Aux voyageurs futurs sublime testament » : l'expression désignant dans *La Bouteille à la mer* (v. 35) le message que le capitaine d'un navire en perdition confie aux flots aurait pu, mieux que la maxime « *C'était écrit !* », servir d'épigraphe — et de dédicace — à l'ensemble des *Destinées*. Que raconte ce poème, en guise de « Conseil à un jeune homme inconnu » ? Le récit d'une équipée aventureuse et d'un naufrage, mais plus encore le lent acheminement, à travers les océans, de la bouteille renfermant, au profit des navigateurs futurs, « la carte de l'écueil » (v. 34) qui a causé la perte du vaisseau. Tout un jeu d'équivalences s'établit entre écriture et navigation, entre le poète et le capitaine, entre le recueil et le message dans la bouteille, qui à bien y regarder s'inscrit à la fois sur le fond tragique de la métaphore pascalienne — nous sommes tous *embarqués*, rappelle à son tour Vigny — et dans la perspective apaisée d'une réconciliation de l'humanité avec son propre destin. Pour testamentaire qu'il soit, le recueil n'a rien, on le voit, de funèbre. Jamais le désenchantement qu'il consigne ni le scepticisme qui le taraude ne versent dans le désespoir. Dans l'agencement qui est le sien, tout est machiné au contraire pour impulser une dynamique positive allant de l'écrasant constat posé par le poème liminaire à l'annonce du règne du « PUR ESPRIT » délivrée par le poème final — *La Bouteille à la mer* apparaissant, à ce titre encore, comme un condensé de tout le recueil. « Oubliez Chatterton » (v. 5), conseille le poète à son jeune émule : l'écriture est œuvre de vie et non de mort, courageuse abnégation plutôt que « chant plaintif » (v. 2). Le pari sur l'avenir prend sous un tel angle une signification supplémentaire. Il n'est plus seulement contrat (de lecture) passé avec les générations futures. Témoignant de l'évolution philosophique du dernier Vigny et de sa réconciliation, à son corps défendant, avec les

idéaux de la bourgeoisie, il est aussi expression d'une espérance raisonnable dans le progrès de l'humanité — par la science, le travail, la pensée, dont le texte poétique constitue pour lui le lieu cardinal. Espérance qu'une esquisse de la *Réponse d'Éva* résume magnifiquement⁴¹ :

Notre devoir est de nous résigner au doute, mais de nous entraider, de nous tendre la main mutuellement dans notre prison et notre exil. Que les hommes se rapprochent donc ; qu'ils laissent le soin inutile des philosophies et renoncent à pénétrer au ciel toujours voilé.

Que le travail joyeux nous passionne et nous emporte. Le monde est encore à conquérir sur la Barbarie.

[Conclusion]

Situation de Vigny

Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud nous ont éloignés de Vigny. L'auteur des *Destinées*, auquel Mallarmé ne réservera pas une ligne, n'aura pas même le privilège de passer aux côtés de Musset, Lamartine, Gautier ou Hugo sur les deux piloris des « Grandes-Têtes-Molles » de Ducasse et de la *Lettre du Voyant* de Rimbaud. Leconte de Lisle, Emmanuel des Essarts ont loué son esthétique altière, son art tout de rétention : leur admiration est comme eux datée. On ne voit que Baudelaire, parmi les poètes qui comptent, à avoir reconnu dans son aîné un modèle de cette alliance entre sensibilité et raison, entre classicisme de la forme et romantisme de la vision en quoi réside à ses yeux le secret de l'enchantement poétique. Thibaudet aura beau soutenir, en 1936, que « la gloire de Vigny n'a pas connu les hauts et les bas de celle de Lamartine et de Victor Hugo » et qu'« elle est restée égale et pure⁴² », il faut bien constater que sa « Jeune Postérité » n'a pas répondu en nombre à l'appel du poète de *L'Esprit pur*. La critique universitaire et l'école, sans doute, l'ont installé au panthéon des artistes du vers et de la pensée. Mais l'héritage d'un poète se mesure, Vigny le savait bien, à ce que ses successeurs en poésie font de son œuvre. Il continuera d'être lu, on n'écrira guère avec lui. On peut juger injuste une telle

41. Pl., t. I, 1986, p. 277, texte B 9.

42. A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, Verviers (coll. « Marabout »), 1981, p. 146.

infortune. Mieux vaut s'interroger sur ses raisons. Le retrait hautain de Vigny, son silence prolongé, ses accommodements avec le pouvoir impérial, alors qu'un Hugo occupe tout le terrain depuis son exil, ne sont pas seuls en cause. C'est dans sa position esthétique (position aux deux sens, passif et actif, du terme) qu'il faut chercher les facteurs les plus déterminants de son statut ambigu sur la scène littéraire — à la fois admiré et tenu à distance.

Il est difficile de situer Vigny. Sa carrière poétique se développe en deux temps autour d'une éclipse de dix années. Avec les *Poèmes antiques et modernes*, il participe de la refonte esthétique orchestrée par ses pairs en romantisme. Avec *Les Destinées*, dont les dernières pièces s'écrivent après 1850, il apparaît proche de la doctrine du Parnasse en formation — culte du travail, valorisation de la poésie comme science, apolitisme affiché, défiance à l'égard des suffrages du grand nombre. Tenir d'un côté au romantisme, de l'autre au post-romantisme fait sans doute de l'œuvre de Vigny une sorte de raccourci de la modernité poétique en formation. Cela n'a pas aidé, cependant, à identifier son génie propre et, de là, à engendrer cette dialectique de la célébration et de la contestation qui décide du sort réservé, par leurs cadets, aux grandes figures de la littérature. Hugo, qui continue d'écrire ou de publier jusqu'à l'aube du symbolisme, restera attaché à la révolution romantique, qui avec lui se sera prolongée à travers le siècle. L'explosion du vers libre se fera à sa suite autant que contre lui. Vigny, lui, signe une œuvre hésitant entre deux moments esthétiques, qui n'offre guère de prise aux radicalités de ses successeurs. À s'en tenir à ses derniers contemporains, Jacques Gaucheron a raison de voir dans cette « tête romantique » un « prédécesseur ambigu de la poésie parnasienne⁴³ » : certains traits l'en rapprochent, d'autres l'en tiennent éloigné. D'un côté, il pratique une poétique du retrait, du silence, de l'échec ; de l'autre, il ne renonce pas à l'ambition toute romantique d'exercer un « ministère spirituel » ni à parier sur l'affranchissement de l'humanité. Socialement, l'ambiguïté n'est pas moindre. La ressemblance de son attitude avec la posture d'un Leconte de Lisle n'est que de surface. Tout fabriqué qu'il paraisse, le pessimisme stoïque qui est le sien a des racines authentiques : elles plongent dans le ressentiment d'une noblesse terrassée, dont il n'aura pas cessé, dit-il en 1863, de prononcer « l'oraison funèbre »⁴⁴. « Faux Vigny républicain », selon le mot de Sartre, Leconte de Lisle, lui,

43. J. Gaucheron, « Vigny en poésie », art. cité, p. 10.

44. Pl., t. II, 1948, p. 1390.

« est un roturier, trop occupé à prendre des supériorités d'aristocrate, à s'affecter de dignités imaginaires, pour que son pessimisme soit pris au sérieux⁴⁵ ». Autrement dit, s'il en donne en apparence bien des signes, le dernier Vigny n'est pas sujet encore à cette *névrose objective* dont un Leconte de Lisle ou un Flaubert sont au même moment les victimes. L'aristocrate déchu empêche en lui toute communauté d'esprit avec la fausse conscience des écrivains bourgeois répudiant leur classe d'appartenance.

Sa situation à l'égard de la modernité n'est pas moins instable et complexe. Modernité de Vigny ? Mais de quel Vigny ? Car au fond il y a, dans cet homme qui « est un enchevêtrement de contradictions immobiles⁴⁶ », deux poètes : l'un tout d'audace et de sensualité, attaché à une imagination des substances et des vocables — c'est celui des premiers poèmes — ; l'autre tout corseté dans une intention de grandeur, grave polisseur de « graves symboles », adepte d'une amère philosophie de l'existence et d'une morale de l'écriture — c'est celui des *Destinées*. Certes, l'auteur de *La Maison du Berger* n'a pas tout oublié des langueurs de *La Femme adultère* ou du *Bain*. L'impression n'en demeure pas moins que, dans cet *homo duplex*, un poète a réprimé l'autre et que le chantre de l'esprit pur a fini par tenir sous contrôle le « charmant poète de l'adultère » qu'avait vu en lui Sophie Gay. On peut le regretter, et en particulier qu'au lieu de rédiger *La Flûte* ou *La Sauvage*, d'une application tout académique, Vigny n'ait pas composé, comme il en avait le projet, ce poème dans lequel un homme eût contemplé sa compagne s'habillant pour aller au bal en imaginant le plaisir qu'il prendrait, au retour, à la dévêtir. On l'a vu d'autre part, autour de 1830, jeter les bases d'une poésie moderniste — *Les Amants de Montmorency* et *Paris* — avant d'infléchir son imaginaire en direction du poème philosophique, dans lequel la pensée à préserver l'emporte sur la signification à produire. Et c'est dans cette même perspective que s'infléchira son répertoire formel, axé d'abord sur une audacieuse rhétorique objectiviste, puis sur une architecturation de métaphores et de symboles, substituant à la linéarité des juxtapositions sémantiques la verticalité de grandes constructions allégoriques. Est-ce à dire que Vigny a été moderne avant d'être « antique » ou, du moins, porté à régresser en deçà de ses premières audaces ? En dépit de ses éclatantes

45. J.-P. Sartre, *L'Idiot de la famille*, ouvr. cité, p. 399.

46. J. Gaucheron, « Vigny en poésie », art. cité, p. 6.

réussites dans le genre, on peut, en tout cas, estimer que le poème philosophique, s'il a fait sa grandeur, l'a fait glisser en marge du champ où la modernité, qu'il avait toutefois entrevue et à certains égards anticipée, commençait de prendre tournure.

Il y a, néanmoins, une modernité à l'œuvre dans le dernier Vigny. Elle ne tient pas à sa méthode de composition : comme l'indiquent ses esquisses, l'écriture poétique, chez lui, est seconde ; il rédige en prose, puis met en vers. Elle ne tient pas davantage, du moins pas directement, aux motifs du « diamant », de la « perle » ou du « cristal » qu'il assigne à la poésie — motifs qu'on n'a pu tenir que par contresens pour une préfiguration de cette « traînée de feux sur des pierreries » à laquelle Mallarmé, dans *Crise de vers*, identifiera le processus de la signification⁴⁷. Elle tient, dans ses poèmes les plus remarquables, *La Maison du Berger*, *La Bouteille à la mer* ou *L'Esprit pur*, à ce que l'imagination poétique ne va pas chez lui sans une interrogation, plus anxieuse qu'il n'y paraît, non seulement sur l'essence de la poésie et ses pouvoirs, mais encore sur le dispositif lyrique et son horizon de réception. Les pages du Journal sont hantées d'un bout à l'autre par cette question : qu'est-ce que la poésie ? Preuve que pour lui — quand bien même y répond-il : science, silence, enthousiasme cristallisé — la poésie ne va pas de soi. Ces poèmes sont, eux, travaillés de surcroît par cette autre question : à qui s'adresse la poésie et à quelle fin ? On a vu combien Vigny hésite à y apporter une réponse définitive, renvoyant tantôt à un sujet fictif individuel (Éva), tantôt à un grand Sujet absent (Dieu), tantôt encore à un sujet collectif à venir (la Postérité). Sa perplexité fait pour une part le prix de ses *Destinées*, qui sont aussi, en fin de compte, réflexion sur la *destination* du discours poétique.

Pascal DURAND
Université de Liège

47. Dans la logique générale de la poétique vignyenne, ces figures prennent en effet un sens exactement inverse de celle qu'elles endosseront, dans une tout autre logique, chez Mallarmé : pour l'un, le poème est sécrétion de l'idée ; pour l'autre, l'idée sera un effet de sens subsidiaire produit par le poème.