



**HAL**  
open science

## Vigny coeur brûlé

Aurélie Foglia Loiseleur

► **To cite this version:**

Aurélie Foglia Loiseleur. Vigny coeur brûlé. Bulletin de l'Association des Amis d'Alfred de Vigny, 2019, 2. hal-03957663

**HAL Id: hal-03957663**

**<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-03957663>**

Submitted on 26 Jan 2023

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

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

## Vigny cœur brûlé

L'image attachée à Vigny par une tradition tenace dans l'histoire littéraire, c'est celle d'un auteur dédaigneux et amer, claquemuré dans sa tour d'ivoire selon la loi d'une réciprocité sociale qui consiste à rendre refus pour refus. La posture du poète se répercute dans ses choix esthétiques. Une telle stratégie de repli, revendiquée au point de devenir le principe d'un art poétique, se double d'une éthique virile, dérivée du stoïcisme dans sa version parfois caricaturale : la part didactique des poèmes incite à inhiber l'émotion, ou en tous cas à la contenir et la masquer.

Le militaire qu'est Vigny a dû se faire une cuirasse ; c'est l'un des conseils qu'il donne au poète pour tuer en lui « l'activité morale » au cours de « cette lente destruction de lui-même » revenant à une forme de « demi-suicide<sup>1</sup> ». Il en témoigne dans son *Journal d'un poète*, résumant la genèse de son caractère à une fermeture forcée et une froideur acquise, destinées à étancher l'excès premier de sa sensibilité : « La sévérité froide et un peu sombre de mon caractère n'était pas native. Elle m'a été donnée par la vie. – Une sensibilité extrême, refoulée dès l'enfance par les maîtres, et à l'armée par les officiers supérieurs, demeura enfermée dans le coin le plus secret de mon cœur. – Le monde ne vit plus, pour jamais, que les idées<sup>2</sup>. » Contre l'hypersensibilité, qui distingue entre tous le poète et fait de lui l'être le plus vulnérable, se met en place une série de mécanismes de défense et de protection qui apparaissent comme autant de diktats de la société et de réactions face à sa rudesse. En l'homme, il y a toujours un soldat pour tuer le poète. Dès lors, comme Vigny le souligne en un sens préfreudien, la sensibilité et son expression ne peuvent relever chez lui que d'un « refoulé ».

Dans le cas de l'écrivain, la construction d'une image de soi s'élabore surtout par des choix en matière de poétique : cette disposition contrariée de la « sensibilité » chez Vigny se réfléchit dans ses écrits, puisque l'intention d'auteur choisit de mettre en avant les « idées », c'est-à-dire de n'afficher aux yeux de la réception que la composante intellectuelle de son être. Cependant, l'aveu autobiographique intervient pour signaler l'existence d'un conflit et d'un possible double fond : cette restriction renvoie à un repli qui garde une face cachée, son envers intime, cette émotivité interdite tant par les normes sociales<sup>3</sup> que par l'autocensure, qui les a assimilées. Ainsi, Vigny opte apparemment pour une forme d'extériorité à soi qui doit détacher l'œuvre des vibrations affectives, puisqu'elle se compose dans l'anticipation d'un regard, donc d'un jugement public. Par conséquent, il met en scène l'endurance à la douleur et la mise à

---

<sup>1</sup> « Il peut, s'il a de la force, se faire soldat et passer sa vie sous les armes ; une vie agitée, grossière, où l'activité physique tuera l'activité morale » (*Chatterton*, « Dernière nuit de travail », Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, *Œuvres complètes* I, Poésie, théâtre, édition établie et annotée par François Germain et André Jarry, 1986, p. 754).

<sup>2</sup> Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, recueilli et publié sur des notes intimes d'Alfred de Vigny par Louis Ratisbonne, Michel Lévy Frères, 1867, p. 59.

<sup>3</sup> « La comédie sociale peut obliger à masquer ou à jouer les émotions, écrit Anne Vincent-Buffault dans *Histoire des larmes* (Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 213). Ce qui définit le masculin et le féminin est aussi mis en jeu à travers les accès de larmes. Mais les âges de la vie transforment aussi la capacité à s'émouvoir et les pleurs versés ».

distance, qui tendent à faire de lui un premier romantique en marge du romantisme dans son acception traditionnelle. Il adopte en effet un vers sobre, sec et travaillé – une « plume de fer<sup>1</sup> » –, plutôt que le sanglot affectif de ses grands contemporains en poésie, et préfère au lyrisme personnel dans son épanchement direct le détour de longues fictions narratives et le déploiement cérébral de « l'esprit pur ».

C'est pourquoi le dispositif du poème, qui relève de la surexposition du moi, dans ces années de grand renouveau lyrique, tend paradoxalement chez Vigny à *ne pas laisser voir*. Et ce mouvement symptomatique de retrait se trouve pointé, commenté par le poème lui-même, pour en devenir essentiellement le sujet. L'apologue du scorpion, dans les pages qui précèdent *Chatterton*<sup>2</sup>, en développe le scénario mortifère : le scorpion enfermé par des enfants dans un cercle de feu finit par se résigner à son sort et retourne son dard contre lui-même sous les risées. À travers cette image, le poète est représenté en grand suicidé de la société. En outre, s'il incarne la plus grande intensité de souffrance, il relève en même temps d'une forme d'anesthésie qui le rend extérieur à elle et à lui-même, comme s'il pouvait, ayant passé un certain seuil, *ne pas être affecté par sa propre mort*. Évelyne Grossman, dans son *Éloge de l'hypersensible*, a pu souligner le « débat fondamental qui traverse les écritures<sup>3</sup> », « celui de la volonté de sortir des oppositions trop simples entre d'un côté le sentimentalisme individuel, l'écriture subjective des émotions et de l'autre, l'impersonnalité, la neutralité émotionnelle revendiquée des sciences, des écritures théoriques et philosophiques. » La poétique de Vigny s'élabore exemplairement dans l'instabilité inhérente à cette contradiction. Comment le poète vignien peut-il être la figure pathétique par excellence, innervée par ses passions, y trouvant sa substance et son sens, en même temps qu'un émule de la froideur, de l'effacement et du refus jusqu'à l'impersonnalité ?

\*\*\*

Le poème retenu entre tous par les anthologies, celui auquel Vigny est associé de façon systématique, c'est, on le sait, « La Mort du loup<sup>4</sup> ». Toujours on retrouve cité ce récit initiatique, sans oublier les quelques vers didactiques qui semblent bien faire la leçon au lecteur au terme de cet *exemplum*. « Nous marchions sans parler » commence le poème : ce sont les chasseurs qui sont les vrais prédateurs, et les loups leurs victimes. Par analogie, le « sans parler » des chasseurs annonce celui du loup. Notons que ce poème oscille entre un anthropomorphisme très marqué, qui vise à faire du loup un individu sublime capable de se sacrifier pour sa famille, et un antihumanisme explicite, puisque le loup est précisément héroïsé en raison de sa différence avec les hommes, et c'est précisément la frontière insurmontable séparant les espèces qui garantit sa grandeur.

Ce poème narratif revient sur une expérience traumatique faite par le sujet, en première personne, qu'elle soit authentique et fictive, et traitée à la façon d'un

---

<sup>1</sup> Vigny, « L'esprit pur », dernier poème des *Destinées*. *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 166.

<sup>2</sup> « Vigny, « Dernière Nuit de travail », préface de *Chatterton*, *ibid.*, p. 755-756.

<sup>3</sup> Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Minituit, 2017. p. 35.

<sup>4</sup> Vigny, « La Mort du loup », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 143 *et sq.*

apologue. Le « je », en tant qu'il devient spectateur de ce qu'il faut bien appeler ici un meurtre, revendique son rôle d'attestation. À la fin de son récit, il en tire une loi générale, qui rappelle la morale d'une fable (la fable du loup et des chasseurs, en somme, dans une animalisation générale des acteurs qui leur confère un statut allégorique, plus que la densité vivante ou la complexité d'authentiques personnages) : « Gémir, pleurer, prier est également lâche. » Ce vers au présent gnominique procède à la condamnation et au congédiement des affects, mais surtout, ce qu'on oublie trop souvent, de leur expression. Le loup « souffre et meurt sans parler ». Le silence se trouve thématiquement et célébré, cependant qu'il est démenti par l'existence même du poème et le choix du mode énonciatif. En effet, la prosopopée du loup est adressée au poète, mais aussi formulée par le poète à l'intention du lecteur. Aussi bien dans son corps (sous le coup des blessures) que dans ses affects (parce qu'il défend sa femelle et ses petits), le loup apparaît comme la figure nodale de cette contradiction, la rencontre de la plus grande souffrance et de l'ataraxie offerte en modèle tant existentiel qu'esthétique.

Cette leçon du loup, celle de la « stoïque fierté », est une leçon donnée par l'animalité à des hommes muets et plus animaux que lui. Mort digne, concentrée dans un regard qui fait face, regard donc d'un égal, voire d'un supérieur. Le texte fait l'apologie de la réticence. Il prêche l'aphasie. « Seul le silence est grand ; tout le reste est faiblesse ». Mais tout le reste, c'est la littérature. Ce silence peut être affecté d'un coefficient de sublime qui en ferait un au-delà de toute expression. Comme le souligne Anne Coudreuse, « dans de telles conditions, le risque est grand de voir l'émotion tendre vers l'indicible et l'incommunicable. Si, pour reprendre le fameux adage, « les grandes douleurs sont muettes », le vrai langage de l'émotion serait très proche du silence, puisque sa transmission semble vouée à l'échec, faute d'expression appropriée<sup>1</sup>. » Il semble que le refus du pathos, au sens où il se manifesterait par l'outrance verbale et les démonstrations mélodramatiques, revient en fait chez Vigny, par le choix du silence sublime, à une revendication du pathos.

Scénario obsédant, cette mort violente et digne suscite un écho avec un autre poème-phare de Vigny, « Le Mont des oliviers » : il donne une résonance métaphysique à la passion du loup et au silence dans lequel se déroule cette exécution, qui renvoie au silence de Dieu (le juste « ne répondra plus que par un froid Silence / au Silence éternel de la Divinité<sup>2</sup> »). Cette communication négative n'assure de réciprocité que par l'absence de toute parole. Le silence du loup condamné rejoint le silence absolu de la divinité, désactivant la fonction traditionnelle de la plainte ou de la prière, dont la mise en rapport verticale n'opère plus. Dans un système de renversements, l'homme est un loup pour le loup, et Dieu est un loup pour l'homme. Mettant en exergue la violence du langage dans sa dimension fondatrice, Jérôme Thélot souligne le sacrifice à l'œuvre dans ce poème. « Le pacte des villes », dans *La mort du loup*, c'est la paix sociale en tant qu'elle exige le meurtre d'un innocent. « Il est permis pour tous de tuer l'innocent », diront toujours, selon *Le mont des oliviers*, (v. 162), ceux auxquels Dieu n'aura pas répondu, à savoir tous les hommes<sup>3</sup>. » Cet

---

<sup>1</sup> Anne Coudreuse, *Le Refus du pathos au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2001, p. 236.

<sup>2</sup> Vigny, « Le Mont des oliviers », *Les Destinées, Œuvres complètes I*, p. 153.

<sup>3</sup> Jérôme Thélot, « Alfred de Vigny et la violence créatrice », *L'Acte créateur*, études réunies par Gilbert Gadoffre, Robert Ellrodt, Jean-Michel Maulpoix, PUF écriture, 1997, p. 49.

innocent est une voix par définition étouffée par la violence sociale et politique qui s'exerce contre lui.

Par ailleurs, il est remarquable que Vigny situe sa poétique dans cet intervalle de silence et son indétermination constitutive, qui empêche ou reporte la parole dans sa fonction réparatrice : le lieu par excellence de ce silence, c'est la nuit des Oliviers, où le miracle salvateur n'a pas lieu, où la foi tremble, où le fils de Dieu lui-même doit endurer le supplice de la mortalité ; où le Verbe n'est plus l'origine ni le garant énergétique de la création. Le silence que ne cesse de dire le poème est le signe radical qu'il faut en passer par la mort.

On notera de plus l'ambivalence de ce modèle donné par les « sublimes animaux » : ils parlent de ne pas parler, de savoir rester muets alors même que le poème leur donne la parole qu'ils n'ont pas. Enfin, si ce poème marque l'infériorité de la parole, c'est par rapport à un autre mode de contact beaucoup plus éloquent : « Et ton dernier regard m'est allé jusqu'au cœur. » Le « regard », on le voit, a son langage utopique, tacite, sans médiation, qui exprime en l'occurrence le savoir-mourir. Ce vers dément en profondeur la leçon du loup, en quelque sorte : le poème n'a pu naître que de ce cœur touché (et de cet organe-là en particulier, non pas de la raison, ni de l'intellect). Il manifeste la perméabilité du poète à la souffrance d'autrui, même quand il est placé de l'autre côté de cette frontière ténue qui sépare la civilisation de la sauvagerie. C'est bien le regard pathétique, sa façon de toucher à distance, d'émouvoir c'est-à-dire d'entrer dans le corps du poète, qui malgré tout devient parlant et qui motive à son tour la parole mémorable. C'est parce que le loup parle en se taisant que le poète l'admire et lui consacre ces vers en guise d'oraison funèbre. Mais il s'agit alors d'une parole directe, sans rhétorique, dans l'évidence insoutenable de la souffrance jusqu'à la mort et de sa répercussion sur cet écorché qu'est le poète. Le paradoxe tient à cela : alors même que ce texte semblait condamner avec didactisme toute marque d'émotion, ce regard au-delà de toute parole devient le vecteur d'une commotion *pathétique* qui donne lieu au poème. Aussi, celui qu'on pouvait croire *a priori* le plus réfractaire à l'émotion, Vigny l'austère, se livre-t-il en fait, contre tout dénigrement intellectuel ou ricanement social, à l'éloge sans restriction du pathétique, qu'il désigne comme le seul moyen éthique et esthétique d'assurer la communication entre les êtres.

Par conséquent, le poète tel que le dépeint Vigny apparaît radicalement inadapté au monde, tant il est réceptif aux sollicitations du dehors et aux affects d'autrui. Il n'est qu'une boule de terminaisons nerveuses martyrisée par la douleur qu'il reçoit, innervé, irrigué par ces émotions, individuelles ou d'emprunt, qui constituent le fonds inéchangeable de son génie. Dans la préface de *Chatterton*, Vigny distingue « trois sortes d'hommes » qui « agissent sur les sociétés par les travaux de la pensée<sup>1</sup> ». Vient d'abord « L'homme de lettres », lequel est « dépourvu d'émotions réelles ». Dans son cas, tout se joue à la surface. Il est le mondain, « aimable roi du moment », habile à jongler avec les mots pour séduire. Plus haut dans cette hiérarchie se situe ensuite « le grand écrivain », « maître de lui », placé sous le signe de la responsabilité. Il sait distribuer l'émotion et la révéler en chacun. Il en est le sourcier, celui qui produit sans effort la maïeutique des idées. « Le seul maître, c'est celui qui daigne faire descendre dans l'homme l'émotion féconde et faire sortir les idées de nos fronts, qui en sont brisés quelquefois<sup>2</sup>. » Cette figure forte est importante, certes, à la

---

<sup>1</sup> Vigny, *Chatterton*, *op. cit.*, p. 750 et sq.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 158.

société ; elle est liée à l'activité cérébrale par la synecdoque du « front ». Mais elle reste encore en-deçà de celui qui est nommé « LE POËTE », en lettres capitales. Vigny en dresse le portrait : « L'émotion est née avec lui si profonde et si intime qu'elle l'a plongé, dès l'enfance, dans des extases involontaires, dans des rêveries interminables, dans des inventions infinies ». D'une « nature plus passionnée », cet être est tout entier vulnérable. La capacité innée d'émotion en lui altère son rapport au monde. « Sa sensibilité est devenue trop vive ; ce qui ne fait qu'effleurer les autres le blesse jusqu'au sang ; les affections et les tendresses de sa vie sont écrasantes et disproportionnées ; ses enthousiasmes excessifs l'égareront ; ses sympathies sont trop vraies ; ceux qu'il plaint souffrent moins que lui, et il se meurt des peines de autres. » Le poète est placé sous le signe de l'excès, de la « disproportion », du « trop ». Sa peau n'est plus une frontière protectrice, mais il promène un corps d'écorché, de sorte que les affects « le blessent jusqu'au sang ». Il ne peut qu'afficher sa fragilité, en butte à la froideur et à la violence du monde, et ne serait-ce qu'à son indifférence : elle est ce qui fonde en lui la poésie, une forme d'élection qui consacre l'émotion superlative, au lieu de la reléguer dans les zones méprisées du sentimentalisme et des niaiseries associées.

Poète sera celui, comme le revendique une note de Vigny<sup>1</sup>, qui rend la larme sonore, signifiante. « L'homme pleure. Mais on n'entend pas ses larmes. Or, lorsque le poète pleure, une de ses larmes est immortelle. » Plus loin : « Elles s'étendent dans la société humaine, et pénètrent goutte à goutte le rocher. » Ces larmes du poète sont littéralement « saxifrages » : elles fendent la pierre, irriguent et fécondent ce qui sans elles resterait dur et sec. C'est implicitement convoquer le court récit axiologique qui prélude à la naissance de l'ange Éloa, née d'une larme du Christ devant le corps défunt de Lazare : « Et lui-même en voyant le linceul et la mort, / Il pleura<sup>2</sup>. » Le Christ pleure, chez Vigny, et ces larmes, loin d'être affectées d'une connotation péjorative, deviennent indicelles de l'acte créateur<sup>3</sup> – de même que la larme du Christ donne naissance à un ange, précédant la résurrection de l'ami, Lazare, la larme du poète cristallise en œuvre « immortelle ». Baptismales, les larmes nimbent le sujet de sa propre émotion et sont aussi le signe donné à autrui (comme le souligne Georges Didi-Huberman<sup>4</sup>, on ne pleure pas pour soi, mais pour les autres, car ce langage infraverbal est avant tout destiné à toucher), ou plutôt le signal, celui d'une nouvelle genèse devant l'impossible (ou comment rappeler de la mort). Ce témoignage muet de la douleur fait résonner de fait un contre-discours utopique. L'énergie résurrectionnelle des larmes vient contrarier par la puissance lustrale de la recreation la logique endeillée de la déploration. Les larmes ne se limitent donc pas au registre élégiaque de l'impuissance et du deuil, puisqu'elles deviennent au contraire l'unique et l'ultime moyen de défaire la mort.

La poétique vignienne revendique la larme comme la quintessence du sensible et l'expression immédiate du cœur, alors même qu'à son époque, les marques de l'émotion commencent à être mal jugées et dérobées à l'espace social. Anne Vincent-Buffault a montré, dans son *Histoire des larmes*, comment « les larmes perdent au dix-neuvième siècle les honneurs de la place publique

<sup>1</sup> *L'Atelier du poète, Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 325.

<sup>2</sup> Vigny, « Éloa ou la sœur des anges », *ibid.*, p. 11.

<sup>3</sup> Cf. *L'Acte créateur*, actes du colloque précédemment cité.

<sup>4</sup> Georges Didi-Huberman, *Quelle émotion ! Quelle émotion ?*, « Les Petites Conférences », Bayard Culture, 2013.

pour se réfugier dans le secret des chambres, pour être réservées aux femmes, aux enfants et laissées aux gens du peuple. L'économie d'un signe corporel s'est modifiée : humeur noble qui révèlent la sensibilité, les larmes se font inconvenantes quand elles se répandent à l'excès ou à propos de clichés. » Historiquement, le poète éploré de Vigny relève encore d'un ancien régime des larmes, où le langage lacrymal peut être considéré comme le signe noble de l'émotion ; il participe de plus à la réévaluation romantique de l'émotion, perçue comme un langage spontané, intime et subversif par rapport aux nouveaux codes sociaux, fluide physiologique fait pour toucher et être touché. C'est pourquoi le poète est conscient d'être maudit, à une époque qui consigne les marques de la sensibilité à la sphère privée. En outre, « les larmes signalent un échec du langage qu'elles tentent de remplacer », remarque Anne Coudreuse à l'article « Larmes<sup>1</sup> » dans le dictionnaire *Arts et Émotions*. La larme, si elle demeure le signe de l'impuissance et de la faiblesse, n'est pas pour autant condamnée : loin d'être l'indice d'une sentimentalité factice ou sirupeuse, elle est parole qui est silence, dans l'expressivité souffrante de la finitude, transcendée par l'Ange (Éloa) qui en devient l'hypostase divine. Si la poésie, pour Vigny, est « cristal d'abstraction », la larme en donne une version aussi essentielle qu'éphémère, cristal d'émotion, en la rattachant à la réceptivité intime de l'individu.

Ainsi, le poète n'est pas, comme le « grand écrivain », maître de lui-même, mais sans cesse débordé, excédé par l'intensité de ce qu'il éprouve. *Il est le martyr de ses propres dispositions pathétiques*. Dans *Le goût des larmes*, Anne Coudreuse écrit que « le pathos ne peut se définir ni comme une idée, ni comme une notion, encore moins comme un courant littéraire [mais] se présente plus radicalement comme *une question à la littérature*<sup>2</sup>. » Sa réceptivité hyperbolique s'augmente encore de sa capacité de sympathie, qui est étymologiquement un souffrir-avec. Poreux à autrui, le poète souffre non seulement de sa propre souffrance, mais de celle de tous les autres. On pourrait dire qu'il est essentiellement lyrique, tel que l'a défini Antonio Rodriguez dans *Le Pacte lyrique, Configuration discursive et interaction affective*<sup>3</sup> : « Le pacte lyrique est centré sur l'affectif. Il articule une mise en forme affective du pâtir humain. » C'est pourquoi cet être est violemment travaillé par l'extériorité au point de se perdre lui-même. De même qu'il peut mourir d'un chagrin qui n'est pas le sien, quand son génie se révèle en lui, « On dirait qu'il assiste en étranger à ce qui se passe en lui-même, tant cela est imprévu et céleste ! » Le poète n'est poète que s'il est malade de la poésie, comme l'est par exemple Stello. Atteint, ravagé, nié. Au point qu'il disparaît : il ne s'appartient plus, traversé par cette puissance impersonnelle de Vie<sup>4</sup> dont Deleuze fait le signe distinctif de l'artiste.

Ce petit traité de physiologie fait apparaître un nouveau corps du poète : il n'est plus le savant dans l'art des vers, il n'est plus le virtuose des salons. Il est un cœur saignant et surexposé qui souffre avec ceux qui le blessent et malgré eux. En faisant dépendre le « génie » de la réceptivité d'un homme, Vigny pointe la structure moderne de la sensibilité. Mieux, il en fait un « outil d'analyse », pour reprendre l'expression d'Évelyne Grossman :

---

<sup>1</sup> *Arts et Émotions*, dictionnaire sous la direction de Mathilde Bernard, Alexandre Gefen et Carole Talon-Hugon, Armand Colin, 2016, p. 241.

<sup>2</sup> Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIIIème siècle*, PUF, coll. « Écriture », 1999, p. 13.

<sup>3</sup> Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique, Configuration discursive et interaction affective*, Mardaga éditeur, 2003.

<sup>4</sup> L'écriture n'a pas d'autre fin « que de porter la Vie à l'état d'une puissance non personnelle » (Gilles Deleuze, et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996, p. 61.)

« L'hypersensibilité pourrait bien apparaître alors comme un *outil d'analyse*, un instrument de connaissance fine au service d'un mode de pensée subtil, aussi fragile qu'endurant<sup>1</sup> ». Chatterton en expose le programme, qu'il appelle sa « loi » : « Pour moi, j'ai résolu de ne me point masquer et d'être moi-même jusqu'à la fin, d'écouter, en tout, mon cœur dans ses épanchements comme dans ses indignations, et de me résigner à bien accomplir ma loi<sup>2</sup>. » Être soi-même consiste à accepter la violence d'être possédé par ses propres émotions, ce qui implique aussi de se laisser envahir par celles d'autrui. Le cœur commande : il dicte. C'est une fatalité. Le poète porte ce germe destructeur qui avoue sa propre faiblesse et fonde sur elle la poéticité de sa vie comme de son œuvre. Il prend acte du rejet dont il ne peut qu'être victime : « A-t-on pitié de ceux que tourmente la passion de la pensée<sup>3</sup> ? » La sympathie se fait à sens unique, du poète vers les hommes. En retour au contraire les hommes en font un objet de rejet et de moquerie. Il en résulte une reconfiguration du champ socio-esthétique en fonction des données modernes de la sensibilité. On notera que de façon symptomatique, le titre du poème qui ouvre la section des *Poèmes modernes* est « Dolorida », comme si dans ce nom de femme, signifiant le drame mortel de l'amour, devait résonner avant tout la douleur, au principe de la poétique moderne. « Dolorida » veut dire : cette délaissée qui aime trop pour laisser vivre, qui tue celui qu'elle aime et se suicide. La note est donnée. Ce climat d'excès et de mort déplace les frontières des rapports affectifs et dilate la poétique associée, dans un afflux de vie contenant sa négation.

Le cœur devient l'organe central en poésie – Vigny s'inscrivant alors, au même titre que Lamartine ou Musset, dans cette école du cœur que critiquera Flaubert avec virulence. Dans une « Idée à mettre en Stances » destinée à *La Maison du berger*<sup>4</sup>, à la date du 9 juillet 1842, Vigny écrit : « Le cœur est en nous comme une lampe pleine de parfums divins. Elle s'allume tard et s'éteint bientôt. » Il établit ensuite un système de comparaisons entre l'enfant, l'âge mûr et le vieillard.

L'enfant ne sait pas pleurer les morts ; il faut réprimander et gourmander son insensibilité pour qu'il paraisse et devienne ému de la perte éternelle, et, pour qu'il comprenne l'amour, que les larmes coulent de ses yeux sur autre chose que lui-même, il faut des leçons données à la fois par la beauté et par la souffrance.

L'âge mûr s'efforce de voiler la flamme céleste et réussit à la faire mourir.

Le vieillard ne sait plus pleurer les morts. Il est rentré dans l'égoïste enfance et la lampe de son cœur s'est éteinte, soufflée par des vents opposés et violents, par les orages de la vie publique, desséchée par les passions avares et égoïstes.

Celui qui, jusqu'à la fin de ses jours, conserve toujours brûlant le feu sacré de son cœur est le plus grand et le plus malheureux des mortels. Une jeunesse éternelle flamboie dans sa poitrine et attire à lui, d'âge en âge, les générations jeunes ; mais plus elles l'adorent, et plus la génération sa contemporaine l'abhorre et s'éloigne de lui tristement et avec une haine profonde et incurable.

Car c'est celui-là qui est un grand Poète en qui l'amour ne cesse de brûler.

*Relu le 31 mars. Je doute que ce soit mieux en vers que ce n'est venu en prose. Je l'avais oublié.*

Le cœur igné du Poète est un cœur-lampe, ce qui lui donne une aura sacrale et stellaire. Ajoutons qu'il se brûle à lui-même : ce processus de

<sup>1</sup> Évelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensibilité*, op. cit., p. 8.

<sup>2</sup> Vigny, *Chatterton*, p. 771.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 772.

<sup>4</sup> Vigny, *L'Atelier du poète, Œuvres complètes I*, op. cit., p. 288

consumation dont il est le théâtre, loin de laisser intact, implique l'autodestruction. La métaphore usée de la flamme amoureuse, qui dut tant au pétrarquisme, prend ici une dimension tout autre qui en fait, au-delà d'un code amoureux circonscrit, un « feu sacré ». La grandeur du Poète, que Vigny rehausse d'une majuscule, ne se mesure pas à sa technique de versificateur, on le voit – de sorte qu'il devient en effet inutile de traduire en alexandrins ce qui s'est dit spontanément en prose ; la définition de Vigny récuse implicitement toute conception formelle de la poésie en la reversant dans le domaine de l'affect, c'est-à-dire de tout ce qui rend intimement et intensément vivant. Par là, il en fait une question essentielle, une pure question de vie et de mort. Par rapport aux différents âges de la vie, poète est celui qui transcende les formes successives d'égoïsme par sa capacité à « pleurer les morts ». Plus que le vieillard, dont la sensibilité est émoussée, mais aussi davantage que l'enfant, il est doté d'une « jeunesse éternelle » : il conserve cette faculté intacte de la sympathie qui permet de sortir de soi-même, de s'oublier au profit d'une souffrance plus grande. Et c'est paradoxalement l'empathie, le don de souffrir avec et à la place des autres, qui détermine le degré de son rejet par les autres, de la « haine » qui s'attache à lui.

Magnifiée et dramatisée, la sensibilité devient un principe dérégulateur qui met le poète au ban de l'espace commun. Il sort de la logique mondaine de la célébrité, qui serait celle de l'homme de lettres, pour mener un mode d'existence replié, caché, anonyme. Cette question de l'anonymat mérite qu'on s'y arrête. Elle ne doit pas être interprétée comme un jeu, ni comme un refus d'être soi, à savoir de souffrir en personne. Elle gagne plutôt à être reliée à cet excès d'émotivité qui va jusqu'à rendre le poète étranger à lui-même : capable de souffrir autant dans un autre qu'en lui-même, de mourir de la mort d'un autre autant que de la sienne (« il se meurt des peines des autres »).

Si Vigny s'attache à Chatterton, poète anglais « mort à dix-huit ans<sup>1</sup> » dans « une misère sans espérance<sup>2</sup> », c'est qu'il veut relire dans ce destin le mythe d'une existence impersonnelle. En effet, Chatterton a publié sous le nom d'un autre. Il est lui-même l'inventeur d'un poète fictif, d'un moine écrivant à une autre époque, d'où cette enquête philologique qui l'a fait écrire dans une langue anachronique. La note que rajoute Vigny « Sur les œuvres de Chatterton<sup>3</sup> » est destinée à éclairer la reprise et les écarts par rapport à la biographie du poète ayant réellement existé. L'intérêt que lui porte Vigny tient au fait qu'il lui faut cet exemple criant pour illustrer la vie de misère à quoi condamne la vocation poétique, mais pas seulement. « Il invente Rowley. Il se fait une langue du quinzième siècle, et quelle langue<sup>4</sup> ! » Chatterton, en publiant sous le nom de Rowley, dans un anglais ancien, des poèmes d'un autre temps, avait fait le choix de la plus grande distance : loin d'être le déversoir de son moi, cette œuvre déployait des récits ancestraux, héritiers d'une longue tradition épique, comprenant la défamiliarisation de sa propre langue. Ce choix même en matière de poétique porte déjà l'effacement de la personne au profit d'une voix *altérée*, qui peut être celle d'un moine, ou de personne – Chatterton devenant le poète, au sens impersonnel du mot, et non plus l'homme d'abord riche, puis très pauvre, poursuivi pour dettes et se cachant chez Kitty Bell.

---

<sup>1</sup> Vigny, « Sur les œuvres de Chatterton », *Œuvres complètes I*, p. 833.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 828.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 820 et sq.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 822..

Chatterton se trouve deux fois dépossédé : volontairement d'abord, par cette mystification consistant à inventer un auteur et à écrire sous son nom ; ensuite, quand le journal qu'il ouvre affirme qu'il n'est pas l'auteur de ses poèmes, mais accorde à son auteur fictif le statut d'auteur réel à ses dépens : selon la presse, Rowley serait un moine à l'existence attestée, tandis que Chatterton devient l'usurpateur. La mystification se retourne contre lui : elle aboutit au déni de son statut d'auteur. C'est pourquoi tout, dans la pièce, converge vers l'effacement du poète : sa mise à mort est orchestrée tant sur le plan social que littéraire par le fait que le moine qu'il a inventé devient le seul poète, c'est-à-dire en quelque sorte plus réel que lui. Chatterton, pris à son propre piège, découvre la négativité absolue de cette mort anthume : son geste ne serait plus celui de l'écriture mais celui de l'exhumation doublée d'un vol. Cette histoire complexe, tissée de retournements, décrit le processus d'impersonnalisation du poète. Son identité tremble, happée par ses propres fictions. Plus rien de personnel dans ses poèmes, au point que le dernier point d'adhérence disparaît, à savoir la conjonction d'une vie et d'une œuvre. Chatterton n'est plus l'auteur de son œuvre, mais le créateur malheureux d'un personnage d'auteur qui se substitue à lui : il n'est plus personne. L'auteur fictif devient le vrai nom du poète, tandis que Chatterton est tout simplement renvoyé hors-littérature, dans le néant qu'est la vie pour lui.

Ce que Vigny suggère par le biais de cette mise en récit, c'est avant tout la fragilité du dispositif auctorial et des mécanismes d'identification. Le poète, dans l'oubli de lui-même, travaillé par l'universel, est plus que lui-même : dans cet au-delà qui n'a rien de métaphysique, mais s'élabore au contact de la page blanche, il devient impersonnel, travaillé par « la passion de la pensée ». C'est son impératif catégorique. Lui-même n'est rien : dépossédé de toute fortune et de son nom, il n'est plus qu'une boule de souffrance vouée au suicide, sachant mourir de sa mort et de la mort des autres, de sa mort comme de celle d'un autre.

Aurélie Foglia  
Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle