

ERNEST DUPUY

---

LES

ORIGINES LITTÉRAIRES

D'ALFRED DE VIGNY

---

Extrait de la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, de Juillet-Septembre 1903.

---

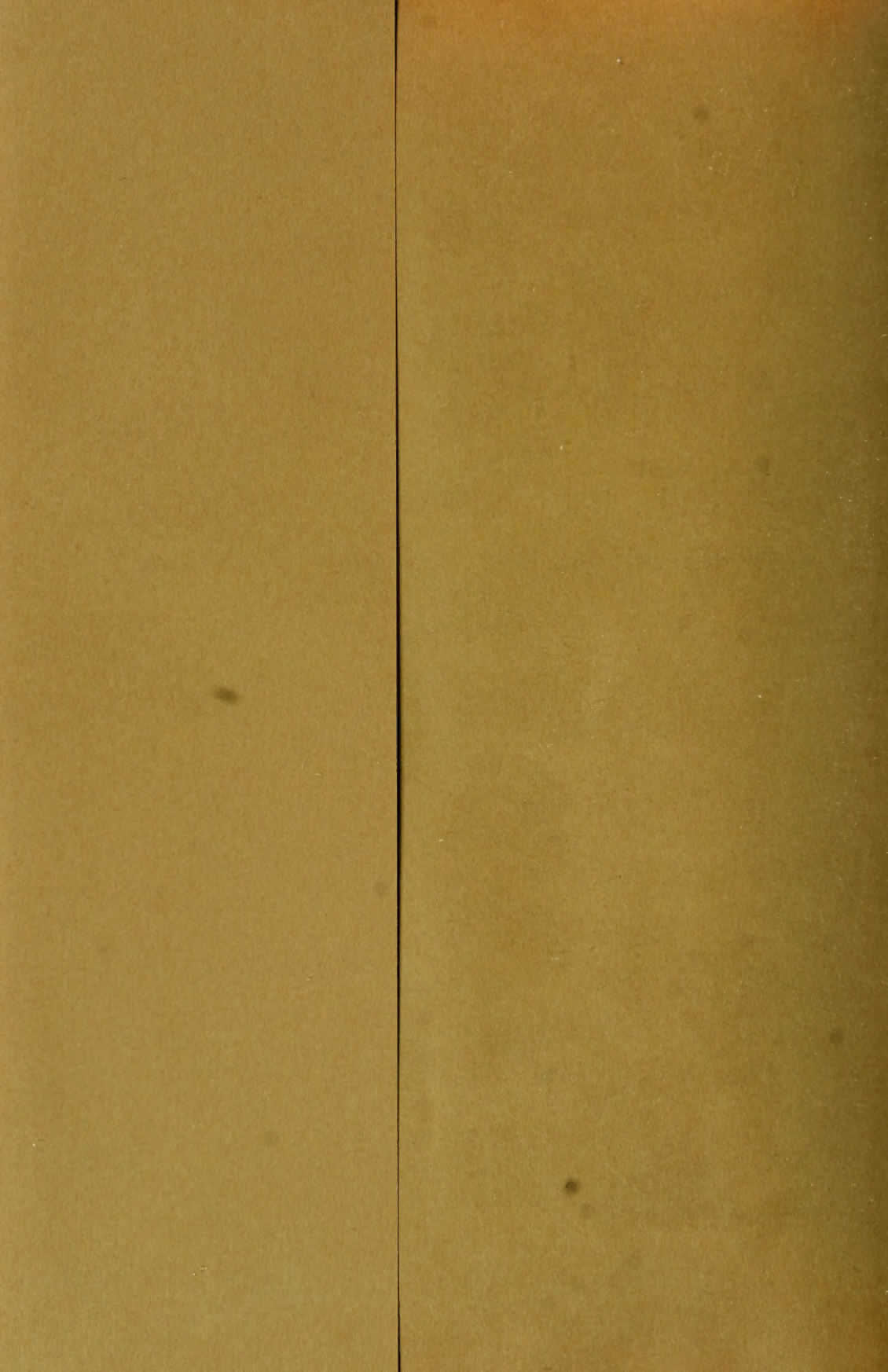
PARIS

LIBRAIRIE ARMAND COLIN

5, RUE DE MÉZIÈRES, 5

---

1903



BBN-5582

PQ

2474

175

D83

1903

SMRS

LES

7.5.  
A M<sup>r</sup> Serge Morel  
effectivement  
Emile Dupuy

# ORIGINES LITTÉRAIRES

## D'ALFRED DE VIGNY

Étudier les origines littéraires d'Alfred de Vigny, ce serait, s'il était possible, indiquer avec précision par où l'auteur de *Moïse*, du *Déluge*, d'*Éloa*, de la *Colère de Samson* rappelle d'autres écrivains, français ou étrangers. En quoi le « moraliste épique » — c'est ainsi que lui-même se définissait — fut-il de son époque? En quoi diffère-t-il des poètes, ses devanciers? Que doit-il à des maîtres comme Chateaubriand, comme Milton, comme Byron? Jusqu'à quel point a-t-il subi et secoué le joug de ces puissants esprits? Encore qu'il ait été leur tributaire, n'est-il pas de leur lignée plutôt que de leur suite? Et la critique actuelle, après avoir démêlé les influences dont il se laissa pénétrer, après avoir noté jusqu'aux emprunts dont son œuvre n'est pas exempte, n'a-t-elle pas le droit de voir en lui un créateur de poésie?

### I

Il est utile tout d'abord de déterminer le moment où Alfred de Vigny commença à faire des vers. Les indications qu'il a pris soin de nous donner, à ce sujet, de fort bonne heure, c'est-à-dire dès l'édition de 1829, reportent la composition de ses deux premiers ouvrages, *Symetha* et *la Dryade*, à l'année 1815. Le mousquetaire des compagnies rouges entraît, à ce moment, dans la Garde royale, et il avait dix-huit ans. Sainte-Beuve, sans plus de

façons, déclare cette date fausse<sup>1</sup>. Selon lui, le poème qui a pour titre *Hélène* ne peut pas avoir été imaginé avant l'année 1821, et la *Dryade* et *Symetha* et le *Bain d'une dame romaine*, toutes pièces de moindre étendue, mais plus achevées que n'est ce long ouvrage, ne sauraient l'avoir précédé. Sainte-Beuve accuse Vigny d'avoir antidaté ces idylles dans le goût antique, ne voulant être soupçonné « de s'être inspiré directement d'André Chénier, dont les poésies avaient été données par M. de Latouche en 1819 ». Mais, emporté évidemment par le désir de surprendre le poète secret en flagrant délit de « coquetterie », Sainte-Beuve s'est montré moins scrupuleux dans ses informations qu'il n'avait coutume de l'être, et l'on peut relever à sa charge plus d'une erreur.

Avant tout, lorsqu'on se mêle d'épiloguer sur les dates, il ne faut pas soi-même en introduire d'inexactes et Sainte-Beuve ne s'est pas préservé de cette faute-là. Il écrit : « Dans le poème du *Trappiste*, publié en 1823 au bénéfice des trappistes d'Espagne, il fit acte de poète royaliste au moment où il se croyait près de faire acte de soldat en faveur de la même cause, celle de la légitimité Espagnole ». On ne prévoyait pas la guerre d'Espagne quand le *Trappiste* fut écrit. La date de 1823, alléguée et interprétée par Sainte-Beuve, est celle d'une réédition du poème; le *Trapiste* (*sic*) avait été imprimé, pour la première fois, au mois de juillet 1822. Il fut inspiré à Alfred de Vigny par un article du *Journal des Débats* qui rendait compte, à une semaine de distance, de la journée équivoque du 7 juillet, où la garde royale espagnole, désavouée par Ferdinand sous la pression du parti libéral et forcée de s'évader de Madrid pour ne pas être désarmée au profit de l'émeute, put se considérer comme trahie. La guerre d'Espagne fut déclarée six mois plus tard, à l'instigation de Chateaubriand, entré au ministère le 27 décembre 1822; c'est à la fin du mois de janvier 1823 que l'ambassadeur de France à Madrid fut rappelé et qu'une expédition armée parut indispensable. Voilà déjà un point sur lequel on peut rejeter ce qu'a avancé Sainte-Beuve.

Voyons ses autres assertions. Pourquoi le poème d'*Hélène* ne saurait-il être antérieur à l'année 1821? Sainte-Beuve ne donne pas ses raisons, mais on les devine. La révolution grecque n'éclata, dans les principales provinces de la Turquie, qu'au mois de mars de cette année, et la prise d'Athènes, sur laquelle le poème s'achève, n'eut lieu que huit mois après. Il semble bien

1. Article publié par Sainte-Beuve, dans la *Revue des Deux Mondes* (16 avril 1864) et réédité dans les *Nouveaux Lundis*.

probable qu'un ouvrage, fût-il en vers, où les Grecs s'emparent d'Athènes, est postérieur à cet événement. Il serait facile pourtant de pousser ce raisonnement à l'absurde. La forteresse de l'Acropole ne tomba entre les mains des Grecs, par capitulation, que sept mois après leur entrée dans la ville, c'est-à-dire le 30 juin 1822. Or le poème d'*Hélène* nous montre l'Acropole prise : les Turcs en ont été chassés ; quelques Juifs, craignant « les vaincus non moins que les vainqueurs », se sont réfugiés, chargés d'objets provenant du pillage, dans une mosquée « au front blanc » qui est bâtie « au coin » du Parthénon en ruines. Faut-il en conclure que le poème d'*Hélène* est postérieur à la prise de l'Acropole ? La fausse logique dit oui, le bon sens dit non : *Hélène* avait paru, avec quelques autres poèmes, au mois de mars 1822.

Et le bon sens ne dit-il pas aussi que les ouvrages d'imagination où les Grecs se trouvent en lutte avec leurs oppresseurs n'ont pas attendu l'insurrection de 1821 pour se produire ? Les turqueries de lord Byron et ses élans lyriques sur la Grèce, si admirés dès leur apparition, sont d'une date antérieure. La dernière de ses Orientales, et l'une des meilleures, semble-t-il, le *Siège de Corinthe*, fut publiée en 1816, et, si l'on constate que le poème d'*Hélène* s'en inspire, à n'en pas douter, ce ne sera pas être trop aventureux que de dire à propos du texte byronien : voilà l'événement qui suggéra à Vigny son ouvrage. Qu'en 1822, à la veille de l'impression, l'auteur des aventures singulières d'*Hélène* ait repris son récit pour raviver quelques couleurs et peut-être pour allonger ou étoffer sa trame, cela est explicable et excusable assurément ; mais il est bien permis de supposer aussi que le poème a été entrepris et en partie exécuté deux ou trois ans plus tôt. Pourquoi le supposer, quand nous avons le témoignage de Vigny ? Dans le *Journal d'un Poète*, page 278, il dit formellement : « *Hélène* est un essai fait à dix-neuf ans ». A ce compte, l'ouvrage serait de 1816, c'est-à-dire qu'il aurait précédé de peu le *Bain d'une dame romaine* et qu'il aurait suivi de près et la *Dryade* et *Symetha*. Y a-t-il rien qui s'y oppose ? La supériorité des petites pièces sur le poème ? Est-elle donc si marquée ? Qu'on ne rapproche pas les deux idylles des parties les plus faibles de ce roman versifié, diffus sans doute et quelque peu obscur, mais qu'on les compare aux bons endroits de l'ouvrage, au symbole des âmes sœurs, aux stances chantées par la jeune Grecque, à ce tableau déjà majestueux des grands bœufs combattant contre un loup noir dans un marais ; on sera d'avis que l'ambitieuse composition, manquée dans son ensemble, présente, par fragments et à travers tous ses défauts, des qualités de grâce

et d'harmonie heureuses : œuvre d'adolescent bien doué, ni plus ni moins que ces cuadros de chevalet dont Sainte-Beuve a peut-être, pour la circonstance, exagéré la perfection.

Mais Alfred de Vigny, pour pasticher l'idylle antique, avait-il tant besoin que l'édition de M. de La Touche eût paru? André Chénier était-il demeuré inédit jusqu'à cette publication? Sans parler des vers politiques, imprimés du vivant du poète, la *Décade philosophique* n'avait-elle pas produit au jour, depuis vingt-cinq ans, l'élegie de la *Jeune Captive*? Le *Mercur*e n'avait-il pas donné, en 1801, la *Jeune Tarentine*? Chateaubriand, dans le *Génie du Christianisme*, n'avait-il pas défini à merveille cette poésie « échappée à un poète grec » et n'en avait-il pas fait admirer à ses innombrables lecteurs de topiques exemples? Millevoye n'avait-il pas tenu les manuscrits d'André Chénier entre ses mains? N'avait-il pas un peu pillé, mais, ce qui doit servir à l'excuser, cité presque en entier *l'Aveugle*? N'avait-il pas laissé deviner le secret de ce talent mystérieux par des imitations, atténuées assurément, mais néanmoins révélatrices? Et Millevoye lui-même, sans Chénier, n'aurait-il pas presque suffi pour expliquer, chez Vigny débutant, les esquisses latines et grecques? N'avait-il pas, dans ses traductions de Virgile, de Simonide, d'Anacréon, de Théocrite, exécuté plusieurs calques exacts et très capables d'inspirer, de guider, d'affermir un « poète mineur<sup>1</sup> », en attendant qu'il volât de ses ailes?

J'indiquerai plus loin, dans le détail, ce que Vigny a hérité de Millevoye; je n'en ai retenu ici que ce qui m'a paru intéresser le problème des dates. Si Sainte-Beuve s'est trompé sur celle du *Trappiste*, et si, au contraire, Alfred de Vigny, — le seul sans doute à bien savoir où et quand il a mis au jour chacun de ses poèmes, — se trouve, en fin de compte, avoir daté exactement tous ceux dont la date peut être vérifiée, il sera légitime, en attendant une preuve contraire, d'accorder à Vigny toute créance à ce sujet et de laisser pour compte à Sainte-Beuve ses soupçons. Voici, par exemple, la *Femme adultère*. L'année indiquée par l'auteur est 1819. Cette indication ne paraîtra pas discutable à ceux qui voudront bien s'assurer que certains détails de la pièce de Vigny, et vraisemblablement l'idée du sujet même, lui ont été suggérés par un article de critique d'art d'Étienne Delécluze, publié précisément en 1819, dans le *Lycée Français*<sup>2</sup>. Voici le poème d'*Éloa*.

1. Le jeu de mots est de Byron; c'est à lui-même qu'il l'applique.

2. Le *Lycée Français*, où Victor Hugo fit imprimer la *Jeune Canadienne*, pouvait être d'autant plus familier à Alfred de Vigny, que son parent, Bruguère de Sorsum,

Il ne fut édité chez Boulland qu'en 1824 ; mais l'indication fournie par l'auteur « Écrit dans les Vosges en 1823 » nous donne bien encore la vraie date : « J'écrivis une partie d'Éloa à Strasbourg. Elle traversa avec moi la France, tandis qu'étant un jeune capitaine blond je marchais à la tête de ma compagnie, et je la portais en moi, ne sachant où poser ma tête pour l'ouvrir et en faire sortir cette petite déesse tout armée dont la vue intérieure me ravissait. Je fus malade à Bordeaux et je prolongeai ma convalescence pour avoir le temps d'achever mon poème.... » Ces lignes inédites sont empruntées à un *portrait intérieur* de Vigny par lui-même. Cette image, toute morale, le poète l'avait tracée pour l'opposer à un portrait que Sainte-Beuve avait déjà donné de lui, en 1835, après la publication de *Stello* et de *Grandeur et Servitude militaires*. Quant aux insinuations désobligeantes de l'étude de 1864, au moment où Sainte-Beuve les a produites, Vigny ne pouvait plus y répondre ni s'en offenser<sup>1</sup>.

Dans l'article de critique de 1835, qui vient d'être rappelé, Sainte-Beuve exprimait le regret que Vigny n'eût pas reproduit, avec les *Poèmes* édités en 1829, l'ode sur *le Malheur*. Cette ode reparut, datée de 1820, dans une édition plus complète. En louant cette pièce, Sainte-Beuve l'avait désignée comme la première peut-être que le poète eût écrite : elle était, disait-il, antérieure à celle du *Bal* ; elle remontait aux débuts de la liaison d'Alfred de Vigny avec Émile Deschamps. Ici encore, Sainte-Beuve s'est informé par à peu près. Si le *Bal*, publié d'abord dans le *Conservateur littéraire*, n'y a été inséré qu'en 1820, c'est que les rapports de Vigny avec Hugo n'ont commencé que vers le mois d'octobre de cette année<sup>2</sup> ; mais rien n'empêche la pièce d'avoir été faite plus tôt, et l'on ne voit aucune raison pour que l'indication de 1818, donnée par l'auteur, puisse être révoquée en doute. — Pour ce qui est de l'intimité de Vigny avec Émile Deschamps, les deux camarades d'enfance se retrouvèrent et se lièrent d'étroite amitié, non pas en 1820, mais dès les premiers jours de la Restauration. C'est donc Sainte-Beuve qui, cette fois, sans s'en douter, voudrait antidater de cinq ans l'ode sur *le Malheur*. Ce serait abuser du lecteur que de l'arrêter plus longtemps sur ces minuties.

y publiait régulièrement ses études sur Byron, Moore, Southey, etc. C'est peut-être en étudiant les traductions de Shakespeare par B. de Sorsum qu'Alfred de Vigny a été conduit à écrire ses adaptations en vers de Roméo et Juliette et d'Othello.

1. Alfred de Vigny était mort le 17 septembre 1863.

2. Une lettre inédite de Victor Hugo à Alfred de Vigny, datée du 31 octobre 1820, est écrite dans des termes qui semblent indiquer qu'elle fait suite à une récente et première entrevue.

Pour en finir avec cette question de l'imitation de Chénier, j'ajouterai seulement une remarque générale. Ce n'est pas en 1819 qu'André Chénier fut adopté par la jeunesse romantique comme un maître, c'est aux environs de 1828. Alfred de Vigny, qui devait, mais treize ans plus tard, en 1842, mettre tout son talent de prosateur à retracer, dans un récit de l'intérêt le plus touchant, les impressions du prisonnier de Saint-Lazare, connu sans doute les Idylles et les Élégies de Chénier à leur apparition : l'impression, à ce moment, ne fut pas très profonde<sup>1</sup>. Comment s'en étonner? De la Touche lui-même, — ses corrections effarouchées le prouvent bien, — n'avait été qu'à demi décidé dans son enthousiasme. C'est Sainte-Beuve, latiniste comme pas un, et humaniste dans les moelles, qui fut le premier à faire ses délices, dans toute la force du mot, de ce disciple des anciens; c'est lui qui, par ses notes de *Joseph Delorme* comme par ses articles du *Globe*, réussit à ramener et à fixer l'attention sur les poèmes publiés en 1819; c'est lui qui s'avisait de faire une place à Chénier, à côté de Régnier, de Du Bellay et de Ronsard, dans le groupe des dieux du cénacle; c'est lui enfin qui s'armera de ce bélier pour ébranler les murs de la chapelle, dont il avait d'abord fait les honneurs avec une ferveur de nouveau converti, mais d'où il s'évada, lorsqu'après avoir servi, pendant sept ans entiers, comme Jacob, il ne vit plus que les ennuis sans dignité de son rôle de thuriféraire.

## II

Comme tous ceux qui ont ambitionné, vers l'année 1820, la gloire poétique de Byron, Alfred de Vigny avait appris les rudiments de son métier dans les poèmes de Delille. Sur l'auteur des *Jardins*, de *l'Imagination*, de *la Pitié*, de *l'Homme des champs*, des *Trois Règnes de la Nature*, on pense bien que les romantiques de la première heure n'en étaient pas encore au sentiment d'irrévérence qu'un Alfred de Musset se donnera le plaisir d'exprimer dans *Mardoche* ou dans les *Lettres de Dupuis et Cotonnet*. Rappelons-

1. L'imitation d'André Chénier est évidente dans un passage de la *Fille de Jephté* :

Tout à coup il s'arrête, il a fermé ses yeux.  
Il a fermé ses yeux, car au loin, de la ville,  
Les Vierges en chantant d'un pas lent et tranquille,  
Venaient.

Cette strophe suit de très près le texte de la *Jeune Tarentine*. Alfred de Vigny donne à cette pièce la date de 1820.





Amour, qu'est devenu cet asile enchanté  
Qui vit de Montespan soupirer la fierté?  
Qu'est devenu l'ombrage où, si belle et si tendre,  
A son ami surpris et charmé de l'entendre,  
La Valière apprenait le secret de son cœur  
Et, sans se croire aimée, avouait son vainqueur?

Deux ou trois passages de Delille ont ce mérite assez inattendu de nous donner l'idée qu'ils ont agi heureusement sur l'imagination d'Alfred de Vigny, quand elle était encore dans sa fleur, ou tout au moins que leur belle harmonie, et pourquoi craindre de le dire? leur plénitude de pensée ont laissé quelque empreinte sur sa mémoire. Au dire de certains critiques, le Vigny des *Poèmes* doit à Delille ses défauts. Oui, ce vers élégamment artificiel

A leur pied le printemps, sur leurs fronts les hivers,

est le modèle sur lequel a été fait, dans la pièce du *Cor*, l'alexandrin un peu vieilli,

Dont le front est de glace et les pieds de gazon,

et la froideur de quelques descriptions, celle du *Déluge* notamment, pourrait fort bien s'expliquer par la même influence. Mais ne doit-on pas croire, d'autre part, que, chez Alfred de Vigny, la forme, déjà belle et noble, à dater de 1822, fût arrivée beaucoup plus lentement à ce degré d'ampleur, si le jeune écrivain n'avait pas eu l'occasion d'apprécier, dans des ouvrages lus de tous, des vers d'une simplicité sincère, d'autres d'une robuste gravité?

C'est là que les yeux pleins de tendres rêveries  
Ève à son jeune époux abandonna sa main  
Et rougit comme l'aube aux portes du matin.

.....  
En son morne repos qu'aucun souffle n'éveille,  
Immobile, au milieu de ses dormantes eaux,  
Le marais paresseux tranquillement sommeille  
Sur le limon fangeux qui nourrit ses roseaux.

.....  
Leur masse indestructible a fatigué le temps.

.....  
Et des âges sans fin pèsent sur la pensée.

.....

Combien de temps sur lui l'Océan a coulé !  
Que de jours dans leur sein les vagues l'ont roulé !  
En descendant des monts dans les profonds abymes,  
L'Océan autrefois le laissa sur leurs cimes ;  
L'orage dans les mers de nouveau le porta,  
De nouveau sur ses bords la mer le rejeta,  
Le reprit, le rendit ; ainsi, rongé par l'âge,  
Il endura les vents et les flots et l'orage :  
Enfin, de ces grands monts humble contemporain,  
Ce marbre devint roc, ce roc n'est plus qu'un grain ;  
Mais, fils du temps, de l'air, de la terre et de l'onde,  
L'histoire de ce grain est l'histoire du monde.

On ne saurait affirmer qu'en écrivant la *Bouteille à la mer*, Vigny se soit souvenu de cette page où Delille a représenté en poète les vicissitudes, les erreurs mille fois séculaires du bloc de rocher que l'action du temps et le tourment des éléments coalisés ont usé peu à peu et transformé en galet de la grève. Et s'il s'en est souvenu, on ne saurait nier qu'il ait fort dépassé l'industriel poète descriptif par la vertu du rythme harmonieux et par l'imprévu des images. Mais n'est-ce pas pour Delille un honneur que ce rapprochement puisse avoir lieu et qu'une phrase poétique de l'*Homme des champs* évoque dans l'esprit, par une vague affinité, les vers serrés et lourds de sens des *Destinées* ?

2° Le lien littéraire qui rattache, par certains points, les premiers essais de Vigny à Millevoye, plus encore qu'à Delille, a été aperçu depuis longtemps. Sainte-Beuve d'abord, Émile Montégut, près de trente ans plus tard, ont noté quelques ressemblances. Sainte-Beuve ne manque pas de signaler que le conte de *la Neige* met poétiquement en œuvre une légende déjà contée avec esprit dans le fabliau moderne qui a pour titre *Emma et Èginhard*. Émile Montégut découvre plutôt chez Alfred de Vigny certaines gaucheries d'expression et, çà et là, quelques tournures de romance, ce que j'appellerais volontiers le legs des troubadours. Plusieurs de ces faiblesses de style viennent précisément de Millevoye. Une périphrase de ce genre, dans *Dolorida*

. . . . . et bien du temps a fui  
Depuis que sur l'émail, dans les douze demeures,  
Ils suivent le compas qui tourne avec les heures,

rappelle Delille, à coup sûr, mais, en la déroulant, Vigny se souvenait directement de la pièce de Millevoye qui a pour titre : *la Maison abandonnée* :

L'aiguille qui du temps, dans ses douze demeures,  
Ne marque plus les pas, ne fixe plus le cours,  
Laisse en silence fuir les heures.

Dans la *Dryade*, ce vers d'écolier, sur l'amphore

Qu'emplit la molle poire et le raisin doré

imite, avec ses épithètes de nature, tel vers de la traduction des *Bucoliques*, calqué déjà sur le texte virgilien :

Et la molle châtaigne et le lait épaissi.

Enfin le poncif à la fois banal et prétentieux

On n'admira jamais plus belles mains d'albâtre  
(*Dolorida*, déjà cité.)

vient, aussi bien que celui-ci,

Les contours de ce cou d'albâtre  
(*Odes d'Anacréon*. Les vœux.)

du magasin d'accessoires où les poètes de l'amour se sont fournis d'images convenues, depuis l'abbé de Chaulieu jusqu'au chevalier de Parny.

S'en tenir à cet aspect superficiel, ce serait faire tort à Millevoye. De ce poète, mort à trente-trois ans, et l'année même où Alfred de Vigny rimait ses premiers vers, on s'est habitué à ne citer, à n'admirer que la *Chute des Feuilles*, élégie bien conduite assurément, mais dont le sentiment se trouve être moins personnel qu'on ne se le figure : elle dérive de l'Épître à Madame Delille, servant d'introduction au poème de l'*Imagination*. La *Chute des Feuilles*, par une fortune analogue à celle de la *Feuille* d'Arnault, ou du *Vase brisé* de Sully-Prudhomme, a détourné l'attention d'autres écrits du même auteur qui valaient mieux. Oui, Millevoye a écrit quelques pièces achevées qu'on ne lit plus et qui restent belles, dans leur genre, même après le puissant effort de lyrisme des poètes nouveaux venus qui les fit oublier. La *Prière à la Nuit*, par exemple, originale imitation d'une épigramme antique, peut être prise pour modèle de cette poésie intermédiaire entre le sensualisme tout païen d'érotiques comme Parny et la passion, ou attendrie ou douloureuse, de l'amour, telle que des jeunes gens, dominés par le souvenir de Werther, de René et de Manfred, pouvaient la peindre. Ces poètes de transition

des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, les Millevoye, peuvent se comparer aux artistes du même moment, qui tiennent à la fois de leurs prédécesseurs par l'éducation et de leurs successeurs par les tendances. Prud'hon aurait compris et il aurait traduit délicieusement, avec son dessin pur, avec son coloris mystérieux, ces vers qu'au lendemain de 1830 on a pu croire surannés, mais qui ont retrouvé, en vieillissant suffisamment, toute leur grâce :

J'ai vu le disque étincelant  
S'éteindre aux humides demeures,  
Et le groupe léger des Heures  
Suivre ton char en se voilant...

Assurément, entre dix-sept et vingt-cinq ans, Alfred de Vigny a eu du goût pour Millevoye. C'est à travers ses traductions de Virgile, d'Anacréon, de Théocrite qu'il a, comme bien d'autres, deviné plutôt qu'appriis l'antiquité. Ces traductions ne sont pas des merveilles : la limpide rapidité du vers latin s'y obscurcit, s'y alourdit un peu; le charme exquis du texte grec souvent s'y atténue; mais les vers heureux n'y sont pas rares, des vers d'épigramme purs et frais, dont le secret paraissait oublié :

Brouter le saule amer et le cytise en fleur  
. . . . .  
Déjà l'ombre s'allonge et tombe des montagnes  
. . . . .  
Vers l'étable, ô mes bœufs, tournez vos pas pesants  
. . . . .  
Les prés sont rafraichis, refermez les fontaines.

C'est quelquefois bien mieux qu'un vers de bonne qualité, c'est un faisceau d'alexandrins bien assemblés, d'alexandrins souples et pleins comme de beaux épis de blé liés en gerbe :

Loin de moi, chants d'amour, Dryades et Sylvains!  
Forêts, disparaissez! votre ombre m'importune.  
Rien ne peut, je le sens, tromper mon infortune...  
L'amour soumet le monde et je cède à l'amour.

Alfred de Vigny, dans ce fragment de mémoires inédits que j'ai déjà cité, nous confie qu'il a écrit, au corps de garde, au milieu de la fumée de tabac et sans s'apercevoir du bruit que faisaient en riant ou en chantant ses compagnons, « les vers les plus virgiliens de la Dryade ». Ces vers virgiliens, si quelque poète, après La Fon-

taine et avant André Chénier, a pu en donner le modèle à Vigny, c'est Millevoye.

Et les adaptations grecques! Vigny s'en est pénétré :

Cyclades, chastes sœurs qui voguez sur la mer...

Ce vers, d'une harmonie et d'une couleur si antiques, pourrait être d'André Chénier; il est de Millevoye. On en trouverait plus d'un, fait à son image, dans la moderne épopée qui s'appelle *Helena*.

L'invocation réitérée de la pièce qui a pour titre : *les Adieux d'Hélène*

O Pudeur! où fuis-tu quand tu nous as quittée?

se retrouve dans le poème *d'Éloa* :

D'où venez-vous, Pudeur. . . . .  
. . . . . Pudeur, d'où venez-vous?

Dans cette même pièce des *Adieux d'Hélène*, l'épouse coupable, au moment de s'enfuir hors de la maison de Ménélas, se heurte avec effroi au berceau d'Hermione :

Le ciel pour la punir lui gardait ces adieux.

Bel effet dramatique, et exprimé très sobrement, dont Vigny a fait usage, à son tour, dans la *Femme adultère*, en le développant peut-être jusqu'à l'affaiblir par une rhétorique un tant soit peu sentimentale :

Devant ce lit, ces murs et ces voûtes sacrées,  
Du secret conjugal encore pénétrées,  
Où vient de retentir un amour criminel,  
Hélas! elle rougit de l'amour maternel,  
Et tremble de poser, dans cette chambre austère,  
Sur une bouche pure une lèvre adultère.

Avec sa traduction de la *Magicienne* de Théocrite, qu'il intitule *Symèthe ou le Sacrifice magique*, Millevoye n'a pas seulement fourni à Alfred de Vigny le titre de sa première idylle, il lui a suggéré le sujet de *Dolorida*. L'étiquette de byronien, appliquée au poème de *Dolorida*, se justifie par quelques détails de couleur locale qui peuvent paraître rappeler certaines stances du premier

chant de *Childe Harold*; mais supprimez quatre ou cinq termes plaqués, la « guitare », le « toréador », « la mantille », la « dague andalouse » et vous reconnaîtrez dans la plupart des développements de la pièce la psychologie amoureuse des *Regrets d'une Infidèle*, avec ses sentiments plutôt artificiels et son expression relativement démodée :

Et, tandis que la nuit obscure  
Protège, loin de toi, nos muets entretiens,  
Tandis que ma bouche parjure  
Appelle des baisers qui ne sont plus les tiens,  
Aux tremblantes lueurs d'une lampe affaiblie  
Tu relis le dernier serment  
De l'infidèle qui t'oublie,  
Tu songes à l'amour et tu n'as plus d'amant !  
Je suis déjà puni. Ta rivale a des charmes...  
Eh bien ! ton souvenir est encor plus puissant :  
Je te pleure en te trahissant ;  
La légère inconstance a donc aussi des larmes.

C'est de cette source, peu romantique, il faut bien l'avouer, que découlent, dans le poème de Vigny, ces vers de langoureuse élégie, dont je ne méconnais pas d'ailleurs la supériorité :

Je jure que jamais mon amour égarée  
N'oublia loin de toi ton image adorée.  
L'infidélité même était pleine de toi,  
Je te voyais partout entre ma faute et moi,  
Et sur un autre cœur mon cœur rêvait tes charmes,  
Plus touchants par mon crime et plus beaux par tes larmes.

Mais les *Regrets d'une Infidèle* n'ont rien de tragique, surtout dans la conclusion :

Je viendrai, douce Isore, implorer ton pardon,  
Mais en vain : le Dieu qui console,  
Le temps aura donné ton cœur  
A quelque autre amant moins frivole  
Et plus digne de ton bonheur.

Or, c'est un dénouement fatal, terrifiant, à mille lieues du ton plaisant ou égrillard des Parny et des Millevoye que la poétique nouvelle exigeait. Le dénouement qu'il lui fallait, Vigny l'a trouvé dans cette *Symèthe*, mollement tracée d'après Théocrite, mais offrant toutefois, à travers les faiblesses de la copie, des lueurs de la passion qui brûle sous chaque mot du texte original :

Il ira m'outrager sous le sombre rivage;  
Les poisons sont tout prêts. . . . .

Du Millevoye, du Théocrite interprété et affaibli par Millevoye, des traces de Byron, est-ce tout ce que l'analyse découvre dans une pièce comme *Dolorida*? Il reste la part de la nature même de Vigny, c'est-à-dire l'art de doser cette combinaison nouvelle et le pouvoir de l'échauffer dans un creuset assez brûlant pour produire, non pas le diamant ou le rubis des modernes chimistes, mais une de ces belles gemmes artificielles, telles qu'en obtenait, avec l'aide du feu, le lapidaire égyptien.

On n'a pas rendu toute justice à Millevoye tant qu'on n'a pas fait remarquer l'intérêt que pouvaient offrir, en l'an 1817, pour un lecteur épris de poésie, les deux premiers des *Chants élégiaques*, la *Sulamite*, imitée librement du *Cantique des Cantiques*, et *David pleurant Saül et Jonathas*, chant funèbre inspiré du deuxième livre des *Rois*. Je n'irai pas jusqu'à dire que ces pièces, si peu communes qu'elles fussent à ce moment, aient suscité les *Poèmes bibliques*; — le véritable initiateur de Vigny, de Hugo, de Lamartine, à cet égard, est Chateaubriand; c'est lui qui leur a mis la Bible entre les mains, et, par cela seul, a rajeuni la poésie française — mais la doctrine dont l'auteur du *Génie du Christianisme* avait été le promoteur et qu'il avait vérifiée lui-même dans l'épopée en prose des *Martyrs*, Millevoye est le premier qui en ait fait, en vers, l'application. Ici encore il joue le rôle aussi utile qu'effacé des précurseurs. Il faut se rappeler l'usage que Parny avait fait des Écritures et les misérables parodies que cette haute poésie des Hébreux lui avait inspirées si l'on veut apprécier, à sa valeur, le sentiment tout à fait juste, et assez fort dans sa simplicité, des essais bibliques de Millevoye. Ce mélancolique, cet indolent élégiaque écrit sans effort, presque négligemment, des vers comme ceux-ci :

Tes regards et ta voix enivrent ton époux  
. . . . .  
J'ai vu le bien aimé descendre des montagnes  
. . . . .  
Je me traînais la nuit sur des sables stériles  
. . . . .  
J'ai dit : ils ne sont plus, ne me consolez pas;

et dans l'esprit de l'officier de vingt ans qui va donner les fragments de *Suzanne, la Femme adultère, la Fille de Jephthé*, tous



ces sujets, comme des ombres qui demandent à monter au jour, se pressent et s'offrent à la fois : la langue de ces poèmes est trouvée.

Charles Nodier a écrit quelque part : « Que serait devenu le talent de Millevoye, s'il avait rempli sa destinée? » Ce talent aurait pu s'accroître, mais il aurait, tout aussi bien, pu s'affaiblir et vieillir sans honneur comme celui de Lemercier, un autre précurseur qui a écrit assez longtemps pour nous montrer comment avortent trop souvent, chez les poètes tôt venus, les promesses les plus brillantes. Auteur, à seize ans, d'un *Méléagre*, qui fut joué par ordre, pour la cour, et, à vingt ans, d'un *Agamemnon* dont le cinquième acte est peut-être le plus serré et le plus saisissant, dans sa concision, qu'eût donné la tragédie classique, inventeur, en 1800, de la comédie historique avec *Pinto*, et, quatre ans après, du drame romantique familial avec la *Journée des Dupes*<sup>1</sup>, Népomucène Lemercier avait, en réalité, achevé son œuvre quand l'heure du romantisme français, avec Lamartine, Hugo et Vigny, arriva. Il essaya pourtant de s'imposer à une génération qui n'était plus du tout la sienne. Mais le poète précoce, qui, dans la fleur de la jeunesse et dans le feu des passions, donnait *Agamemnon*, une manière de chef-d'œuvre, n'était plus guère capable, à cinquante ans, que d'œuvres de théâtre sans vigueur ou de compositions bizarres, monstrueuses, fortes encore, en dépit d'une véritable frénésie de mauvais goût, et suggestives, à un haut degré, comme la *Panhypocrisiade*. Le public s'écarta ou se moqua de ce poème. Les poètes de l'avenir, comme Hugo, comme Vigny, le lurent au contraire avec beaucoup d'attention.

Je ne noterai pas ici tous les emprunts faits à l'ouvrage par la mémoire tenace de Hugo. J'indiquerai pourtant, à titre d'exemple, et sans croire quitter mon sujet, l'origine d'une scène des *Misérables*. Sur le champ de bataille de Waterloo, aux environs du chemin creux d'Ohain, un rôdeur de nuit, Thénardier, détrousse des cadavres. En vidant les poches d'un blessé, rigide comme un mort, en essayant surtout d'arracher un anneau de son doigt, il le réveille de sa léthargie : cet attentat sauve le colonel de Pontmercy. Le coup de théâtre est des plus saisissants. Mais ce coup de théâtre, c'est l'auteur de la *Panhypocrisiade* qui l'a imaginé : nous venons d'assister à la défaite de Pavie ; après avoir décrit,

1. *Richelieu ou la Journée des Dupes* fut reçu en 1804. L'empereur interdit la pièce, qui resta enfouie dans les cartons du Théâtre-Français. Plus tard, l'auteur la versifia, la lut en public et l'imprima (1828). Avant d'écrire *Cinq-Mars*, Vigny eut-il l'occasion d'entendre la lecture du *Richelieu* de Lemercier?

avec une furie étrange, la mêlée, le poète nous montre les aspects répugnants du champ de bataille : des blessés hurlent de douleur, des chirurgiens amputent ou trépanent, des soldats enfouissent les morts, des détrousseurs font leur besogne avec une gaité cynique digne du cimetière d'Elseneur :

Son cramoisy, brodé d'un fil d'or en dentelle,  
Est d'un velours trop beau pour un enterrement.  
Riche aubaine! à son doigt reluit un diamant!  
Lâche-moi cet anneau.... Mordieu! comme il résiste!  
Avec un doigt de moins un mort n'est pas plus triste :  
Coupons ce doigt soudain; la bague le suivra.  
Oh! diantre! il ouvre l'œil.... Est-ce qu'il me verra?

SAINT-POL.

Où suis-je? prête-moi ton secours charitable,  
Mon ami : ce bienfait te sera profitable :  
Je suis Saint-Pol.

LE SOLDAT.

Saint-Pol! le favori du roi!

SAINT-POL.

Ami, cache mon nom! Je me livre à ta foi!  
Ote-moi ces bijoux; crains qu'on ne m'emprisonne  
Avec tous ces captifs que le vainqueur rançonne.  
Va, ta fortune est faite....

LE SOLDAT.

. . . . . Ah! j'agis pour l'honneur,  
Mon seul désir était de sauver Monseigneur.

Dans ce même poème, Lemercier fait prononcer à Charles-Quint deux énormes tirades qui ont fourni plus d'une idée au monologue de Don Carlos dans *Hernani*. Mais croira-t-on que Victor Hugo ait pu lire avec indifférence le dialogue de Bourbon et de la Conscience? croira-t-on que son cerveau retentissant n'ait pas été comme ébranlé par cette ligne-ci?

LA CONSCIENCE.

J'ai des ailes : sur toi je fonds en épervier.

A mon avis, ce vers a pénétré dans son esprit, et il en est ressorti sous la forme du symbole saisissant, l'*Aigle du Casque*.

Ailleurs ce sont les vents qui s'acharnent à secouer et à détruire l'abri que les soldats ont fait avec des drapeaux pour couvrir la tête du roi ; et, la tente arrachée, toutes les voix de l'ouragan poussent ce cri d'orgueil :

. . . . . les vents impétueux  
Respectent-ils des rois les fronts majestueux ?  
Sur la terre et les cieux désolant leurs empires,  
Nous brisons sans égards leurs dais et leurs navires.

Hugo a recueilli l'idée et il en a tiré, par un trait de génie, la *Rose de l'Infante*.

Sans découvrir dans l'étrange *Panhyppocrisiade* tout ce que l'imagination plus impressionnable de Victor Hugo y a vu<sup>1</sup>, Alfred de Vigny a retenu quelque chose de ce poème. Il avait admiré, lui aussi, cette bataille de Pavie, et il s'en souvenait en décrivant, pour son compte, un combat, puis une émeute, au dixième et au quinzième chapitres de *Cinq-Mars*. Mais, bien loin de chercher à dissimuler l'origine de tel ou tel effet reproduit d'après le poème, le romancier met en vedette, en quelque sorte, ce que l'on ne saurait, sans exagération, appeler ses emprunts. Il a pris pour épigraphe de l'un et de l'autre chapitre cette exclamation, que profère la Mort, en voyant tant de jeunes hommes accourir, bride abattue, au devant de ses coups :

Agitez tous leurs sens d'une rage insensée,  
Tambour, fifre, trompette, ôtez-leur la pensée.

Il serait possible, je crois, d'indiquer des ressemblances de détail entre le prologue du poème de Lemerrier et certaines expressions du début d'*Éloa* :

Dans l'éther sans limite il est des profondeurs  
Où des traits du soleil se bornent les splendeurs :  
L'espace est traversé par des sphères sans nombre  
Et la lumière au loin le partage avec l'ombre.

Ces quatre vers paraissent s'être condensés dans le distique suivant :

L'Éther a ses degrés d'une grandeur immense  
Jusqu'à l'ombre éternelle où le chaos commence.

1. Il ne faut pas oublier que Victor Hugo a succédé à Lemerrier, comme académicien, et qu'il a eu, pour le louer, à le relire.

De même cette image

Une ardente comète à jamais vagabonde  
Roule au milieu des nuits,

semble se retrouver dans la comparaison

Comme on voit la comète errante dans les cieux  
Fondre au sein de la nuit ses rayons gracieux.

Mais ce sont là façons de s'exprimer miltoniennes, et les deux poètes peuvent les avoir également gardées de leur commerce avec le grand auteur anglais. Il est plus sûr, plus équitable aussi, de faire honneur à Lemer cier d'une certaine manière de penser, de sentir et de s'exprimer qui annonce l'auteur des *Poèmes*, peut-être même, par instants, l'auteur des *Destinées* :

Morts, brisez vos tombeaux ; réveillez-vous, Lazares ;  
Épouvantez la ville et ses princes barbares ;  
Allez, dites partout Jésus ressuscité,  
Et l'ange assis auprès du cercueil déserté.

(*La vie et la mort du Juste.*)

N'avons-nous pas déjà l'accent, le tour, le rythme, la couleur du début d'*Éloa*?

Non, le temps éternel, l'étendue infinie,  
Où le temps mesurable et l'espace apparent  
Emportent l'univers et passent en courant,  
Sont pour l'homme des mots qu'il ne saurait entendre.

Et la mort, tour à tour frappant de coups pareils  
Les chênes, les fourmis, les rois et les soleils.

(*La Panhypocrisiade.*)

Ces vers de Lemer cier seraient-ils déplacés dans une des pièces philosophiques de Vigny?

La *Panhypocrisiade*, épopée satirique, dialoguée et saugrenue, abonde en vers de cette fermeté virile. Il n'y a pas lieu, certes, de regretter que cette œuvre fuligineuse, mais traversée, de temps en temps, par quelque éclair de pensée et de style, ait attiré la curiosité, ait fixé l'attention du poète qui roulait dans son jeune esprit le sujet de *Moïse* et qui devait, vingt ans après les harmo-

1. Le sujet de *Moïse* avait été traité par Lemer cier lui-même, mais ce n'est pas

nies suaves d'*Éloa*, faire vibrer avec un son si grave et si profond la lyre stoïcienne.

### III

Si, dans ses premiers ouvrages, Alfred de Vigny rappelle, çà et là, par la façon de s'exprimer, des écrivains comme Delille, Millevoye, Lemercier, c'est que l'imagination d'un adolescent, qui doit devenir grand poète, est aussi facile à impressionner, selon le mot humoristique de Shelley, que le caméléon : toute œuvre dont elle approche, la colore de son reflet. Mais, chez Vigny, ces reflets des heures de début ont été aussi fugitifs qu'ils étaient inévitables. Ils n'ont pas plus adhéré à l'esprit que ne tient à la peau de l'animal légendaire la teinte verte empruntée un instant aux touffes d'herbe qu'il traverse ou au feuillage du buisson sous lequel il s'est abrité. C'est à des influences littéraires plus profondes qu'est dû le développement d'une si rare personnalité. C'est une poésie autrement forte, autrement pénétrante, la poésie de Chateaubriand, et surtout celle de Milton et de Byron, qui a déterminé le pli marqué de cet esprit, qui a nourri et agrandi cette pensée, qui a créé ce style.

1° Il fallait s'attendre à trouver les écrits de Chateaubriand au premier rang de ceux qui ont alimenté le talent de Vigny. C'est une banalité de dire que l'auteur d'*Atala*, de *René*, du *Génie du Christianisme*, des *Martyrs*, de *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* est le père des romantiques. Il mérite qu'on lui applique le symbole expressif dont il s'était servi si ingénieusement pour définir le vieil Homère. N'est-il pas, lui aussi, « un grand fleuve où d'autres fleuves sont venus remplir leurs urnes » ? C'est bien en effet dans ces eaux vives que l'auteur des *Poèmes*, comme celui des *Odes et Ballades*, comme une foule d'autres, est tout d'abord allé puiser.

On ne peut pas relire les *Martyrs* sans s'assurer que cette épopée en prose, aujourd'hui trop discréditée, a été pour les jeunes poètes royalistes de la Restauration une sorte de *Thesaurus poeticus* français, ou, si l'on veut, une Mer des images. Pour ne parler que d'Alfred de Vigny et pour ne choisir chez lui qu'un exemple caractéristique, il est facile de montrer que le poème d'*Helena*, byronien par le sujet et par la couleur générale, abonde

au poème de Lemercier que se rattache celui de Vigny : les deux compositions n'ont guère de semblable que le titre ; Vigny s'est inspiré ailleurs.

en réminiscences, en centons versifiés de la prose de Chateaubriand. On me pardonnera d'entrer dans des détails un peu minutieux : une assertion littéraire n'a toute sa valeur que si elle est escortée de ses preuves. Je laisserai parler les textes :

1° Mais la Vierge et son fils entre ses bras porté  
Qui calment la tempête. . . . .  
(Helena.)

On aperçut une femme céleste portant un enfant entre ses bras et  
calmant les flots par un sourire.  
(Martyrs.)

2° On voyait dans leurs jeux Ariane abusée  
Conduire en des détours quelque jeune Thésée.  
(Helena.)

On croit que la danse crétoise, connue sous le nom d'Ariane, était  
une imitation des circuits du labyrinthe.  
(Martyrs.)

3° C'était sur les débris d'un vieil autel d'Homère.  
(Helena.)

Presque toutes les villes qui se disputaient l'honneur d'avoir donné  
naissance à Homère lui élevaient un temple.  
(Martyrs.)

4° L'Alcyon soupira longuement. . . . .  
(Helena.)

Alcyon gémissait doucement sur son nid...  
(Martyrs.)

5° La croix de Constantin reparut dans les airs.  
(Helena.)

L'on aperçut au milieu des airs une croix de lumière, semblable à  
ce Labarum qui fit triompher Constantin.  
(Martyrs.)

6° C'est ainsi qu'en hiver les noires hirondelles  
Au bord d'un lac choisi par le léger conseil,  
Prêtes à s'élaner pour suivre le soleil  
Et saluant de loin la rive hospitalière,  
Préparent à grands cris leur aile aventurière.  
(Helena.)

Un secret instinct me disait que je serais voyageur comme ces  
oiseaux (les hirondelles). Ils se réunissaient à la fin du mois de sep-  
tembre, dans les joncs d'un grand étang ; là, poussant des cris et exé-  
cutant mille évolutions sur les eaux, ils semblaient essayer leurs ailes  
et se préparer à de longs pèlerinages.  
(Itinéraire.)

7° Elle pleura longtemps. On l'entendait dans l'ombre  
Comme on entend le soir, dans le fond d'un bois sombre,  
Murmurer une source en un lit inconnu.  
(Helena.)

Elle cachait sa douleur sous les plis d'un voile. On n'entendait que le bruit de ses pleurs, comme on est frappé dans les bois du murmure d'une source qu'on ne connaît pas encore.

(Martyrs.)

8° Rien n'y fut sérieux, pas même les malheurs.

(Helena.)

Toi qui n'as pu faire de la mort et du malheur même une chose sérieuse.

(Martyrs.)

9° Les villes de ces bords avaient des noms de fleurs.

(Helena.)

Nous admirâmes ces cités, dont quelques-unes portent le nom d'une fleur brillante.

(Martyrs.)

10° Une vague y jeta comme un divin trophée  
La tête harmonieuse et la lyre d'Orphée.

(Helena.)

Ce fut à Lesbos que naquirent Sapho et Alcée, et que la tête d'Orphée vint aborder en répétant le nom d'Eurydice.

(Itinéraire.)

11° La flottante Delos, qu'Apollon protégea.

(Helena.)

Vous naquîtes sous un palmier, dans la flottante Delos.

(Martyrs.)

12° Scyros, où bel enfant se travestit Achille.

(Helena.)

Scyros, où Achille passa son enfance, etc., etc.

(Itinéraire.)

Ce calque un peu servile des formes de style de Chateaubriand est un vrai péché de jeunesse; il ne semble pas persister dans les ouvrages postérieurs au mince recueil de 1822. Je n'oublie pas qu'une page descriptive d'*Éloa*, celle du colibri, est faite presque en entier, Sainte-Beuve l'avait déjà vu, avec les bribes d'une description célèbre d'*Atala*. « L'érable » et « l'alcée », les « serpents oiseleurs », le « jasmin des Florides », « la nonpareille », la « fraise embaumée », tous ces détails et d'autres encore étaient passés en effet de la prose du maître dans les vers du disciple trop docile et trop attentif. Mais on ne trouve guère, dans le poème d'*Éloa*, d'autre passage qui présente ce caractère, et il est bien permis de voir dans celui-ci un morceau de rapport, une sorte de carton préparé d'avance, dont le poète n'a dû faire usage qu'assez longtemps après l'avoir exécuté<sup>1</sup>. Quant à *Helena*, les

1. Il y a dans le poème d'*Éloa* un autre de ces cartons, exécuté dans la manière d'Ossian. Vigny s'attarda peu dans l'admiration du « barde ».

imitations de Chateaubriand, si nombreuses dans la première moitié du poème, s'effacent dans la seconde moitié pour faire place à des réminiscences de Byron. Ce changement de manière ne nous fournit-il pas une nouvelle raison de penser que le poème a été commencé, comme Vigny le dit, de fort bonne heure, et qu'il a été achevé, ou étendu, ou remanié un peu plus tard?

Alfred de Vigny ne s'est pas borné à cueillir, dans la prose poétique de Chateaubriand, ses premières images; il y a rencontré plus d'une fois l'inspiration. La *Fille de Jephthé*, écrite en 1820, n'a pas d'autre origine que cette belle comparaison qui sert, dans les *Martyrs*, à exprimer l'état de la société chrétienne à la veille de la persécution : « L'Église se préparait à souffrir avec simplicité : comme la fille de Jephthé, elle ne demandait à son père qu'un moment pour pleurer son sacrifice sur la montagne. » Byron a, lui aussi, dans une des *Mélodies hébraïques*, traduit en vers harmonieux les plaintes de la fille de Jephthé. Je m'efforcerai de démontrer que Vigny doit beaucoup à Byron; mais je ne crois pas qu'à la date de 1820, il connût cette pièce. Ce qui n'est pas douteux, quoique bien propre à nous surprendre, c'est que la méditation la plus célèbre des *Destinées*, la *Maison du Berger*, publiée en 1844, se rattache encore, au moins par l'invention symbolique, si neuve, si expressive, à cette riche épopée des *Martyrs*. Qu'on relise les propos d'amour d'Eudore et de Velléda, on y découvrira la précieuse idée que le poète a recueillie et qu'il a fait germer, s'élever et s'épanouir comme le grain de sénévé dont parle l'Écriture : « Je n'ai jamais aperçu au coin d'un bois la lutte roulante du berger sans songer qu'elle me suffirait avec toi.... Nous promènerions aujourd'hui notre cabane de solitude en solitude, et notre demeure ne tiendrait pas plus à la terre que notre vie. »

Il n'est guère de lecteur lettré qui n'ait présent à l'esprit l'entretien de Napoléon et de Pie VII dans la *Canne de Jone*. Bonaparte veut obtenir du pape qu'il abandonne Rome pour Paris, en d'autres termes qu'il abdique au profit du pouvoir impérial la souveraineté pontificale. On se rappelle l'exclamation méprisante qui s'échappe des lèvres de l'auguste prisonnier : « Comediantes », et l'explosion de fureur du despote : « Comédien! Moi! Ah! je vous donnerai des comédies à vous faire tous pleurer comme des femmes et des enfants, etc. » La scène vient des *Martyrs*; c'est une transposition du dialogue à la Montesquieu entre Dioclétien, las de régner, et le César Galérius, impatient de gouverner l'Empire : « Je rétablirai les Frumentaires que vous avez si imprudemment supprimés; je



donnerai des fêtes à la foule et, maître du monde, je laisserai par des choses éclatantes une longue opinion de ma grandeur. — Ainsi, repartit Dioclétien avec mépris, vous ferez bien rire le peuple romain. — Eh bien ! dit le farouche César, si le peuple romain ne veut pas rire, je le ferai pleurer. Il faudra ou servir ma gloire ou mourir. J'inspirerai la terreur pour me sauver du mépris. »

Je serais très porté à reconnaître encore dans une page du *Génie du Christianisme* la pensée génératrice du poème d'Éloa : « Milton, nous dit Chateaubriand, eut une belle idée lorsqu'il supposa qu'après le péché l'Éternel demanda au ciel consterné s'il y avait quelque puissance qui voulût se dévouer pour le salut de l'homme. Les divines hiérarchies demeurèrent muettes, et parmi tant de séraphins, de trônes, d'ardeurs, de dominations, d'anges et d'archanges, nul ne se sentit assez de force pour s'offrir en sacrifice.... Si le Fils de l'homme lui-même trouva ce calice amer, comment un ange l'eût-il porté à ses lèvres? » Tenter, sinon la rédemption de l'humanité, du moins celle de Lucifer, se perdre avec lui par pitié, voilà le sacrifice au-devant duquel va s'offrir Éloa, l'ange féminin, né d'une larme du Sauveur. Et le nom même de cette héroïne céleste, n'est-ce pas dans un autre endroit du *Génie du Christianisme* qu'Alfred de Vigny l'a trouvé? Chateaubriand avait cité un fragment de la *Messiede*, où Klopstock montre le Très-Haut créant l'ange mystique que « l'Éternel nomme Élu et le ciel Éloa. » Apparemment Vigny a feuilleté toute la *Messiede*<sup>1</sup>, mais, contrairement à ce qu'on s'imagine, il n'a guère imité qu'un endroit du poème, et c'est le passage même qu'a cité Chateaubriand : « Dieu le créa le premier. Il puisa dans une gloire céleste son corps aérien. Lorsqu'il naquit, tout un ciel de nuages flottait autour de lui ; Dieu lui-même le souleva dans ses bras et lui dit en le bénissant : Créature, me voici ! »

On vit alors du sein de l'urne éblouissante  
S'élever une forme et blanche et grandissante ;  
Une voix s'entendit qui disait : Éloa !  
Et l'ange apparaissant répondit : Me voilà !

Mais Chateaubriand a rendu à Vigny un service plus grand que de l'acheminer vers l'épopée du poète allemand : par ses analyses et ses citations du *Génie du Christianisme*, il lui a révélé le *Paradis perdu*.

1. Peut-être dans la traduction suivante : *La Messiede* (en XX chants), traduit en français par une dame de l'Académie des Arcades (la baronne Thérèse de Kurzrock) sous le nom d'Albanie, 1801, 3 vol. in-8.

2° Les poèmes de Milton sont certainement moins lus en France, de nos jours, qu'ils ne l'ont été au xviii<sup>e</sup> siècle et dans les vingt-cinq premières années du xix<sup>e</sup>. Voltaire avait signalé, avec une gravité d'admiration qui est rare chez lui, l'épopée chrétienne de l'Homère anglais; plusieurs traducteurs, Dupré de Saint-Maur, Racine fils, Monneron, l'abbé Delille avaient fait passer l'ouvrage en français, plus infidèlement qu'il n'eût fallu, mais non pas de façon à le rendre méconnaissable. Le merveilleux de cette poésie devint même assez populaire pour avoir les honneurs de la parodie, dans les *Galanteries de la Bible*, dans la *Guerre des dieux*. Chateaubriand, qui avait bien appris l'anglais pendant l'émigration, renouvela et raviva le culte de Milton. Il a donné du *Paradis perdu*, chacun le sait, une version littérale; il a fait mieux : il a pris, au chant IV du *Paradis reconquis*, dans deux magnifiques développements, l'un sur le génie païen, célébré par Satan, l'autre sur l'inspiration biblique, consacrée en quelque sorte par les louanges du Christ, l'idée, le plan, les traits essentiels de cette grande dissertation littéraire, le *Génie du Christianisme*. Il n'a pas été trop ingrat envers son modèle : s'il ne dit mot du *Paradis reconquis*, il commente les pages d'amour du *Paradis perdu* avec une réelle dévotion. En traduisant ces admirables scènes, il les désignait à l'imitation des jeunes gens impatientes d'écrire. Déjà Voltaire, cité par Chateaubriand, avait ainsi parlé de cette idylle de l'Éden : « Comme il n'y a pas d'exemple d'un pareil amour, il n'y en a point d'une pareille poésie ». C'est dans cette poésie que Vigny s'est plongé, avant d'écrire *Éloa*; c'est d'elle qu'il a gardé l'impression, et non pas des fadeurs ornées, du clinquant sans valeur des *Amours des Anges*<sup>1</sup>. Quand *Éloa* parut, les connaisseurs ne nommèrent pas Thomas Moore, mais ils pensèrent à Milton.

On se rappelle l'article très louangeur de Victor Hugo dans la *Muse Française*. Cet article, publié en 1824, fut réimprimé, dix ans plus tard, dans le recueil *Littérature et Philosophie mêlées*. En rééditant ses éloges, Victor Hugo n'y changea que deux mots : il remplaça le nom d'Alfred de Vigny par celui de Milton, et le titre d'*Éloa* par celui de *Paradis perdu*. Mais, lorsqu'on examine d'un peu près cette page de critique sur *Éloa*, on se demande si elle a jamais été autre chose qu'une analyse du chef-d'œuvre de Milton : « Une idée morale qui touche à la fois aux deux natures

1. A mon avis, Alfred de Vigny n'a presque rien retenu de ce poème. Mais il a lu Moore, et il a tiré d'une des *Mélodies irlandaises* la petite pièce *le Bateau*, que Ratisbonne a cru inédite, et qui parut dans la *Revue des Deux Mondes* en 1831.

de l'homme; une leçon terrible donnée en vers sublimes; une des plus hautes vérités de la religion et de la philosophie, développée dans une des plus belles fictions de la poésie; l'échelle entière de la création parcourue depuis le degré le plus bas; une action qui commence par Jésus et qui se termine par Satan, Ève entraînée par la curiosité, la compassion et l'imprudence jusqu'à la perdition; la première femme en contact avec le premier démon, voilà ce que présente l'œuvre de \*\*\*\*, drame simple et immense, dont tous les ressorts sont des sentiments; tableau magique qui fait graduellement succéder à toutes les teintes de lumière toutes les nuances des ténèbres; poème singulier qui charme et qui effraie. » Une ou deux expressions de ce sommaire rappellent, si l'on veut, l'ouvrage d'Alfred de Vigny, mais la plupart des autres se rapportent mieux ou conviennent peut-être, d'une manière exclusive, à un plan plus vaste, à un effort plus puissant que le sien. Me sera-t-il permis de hasarder une supposition? Je m'imagine que Hugo avait une étude toute prête sur le poète épique anglais et que cette étude aurait accompagné, dans la *Muse Française*, l'article sur Georges Gordon, lord Byron, publié aussitôt après le compte rendu d'*Éloa*. Mais l'œuvre de Vigny venait de paraître : il convenait d'annoncer, ou plutôt d'exalter ce bel exploit d'un frère d'armes. L'amilié enthousiaste de Hugo n'hésita pas : il effaça les noms de *Paradis perdu* et de Milton; ceux d'*Éloa* et d'Alfred de Vigny les remplacèrent; tout le cénacle romantique applaudit à cette glorification. Si ma supposition était fondée, les corrections de 1834 n'auraient pas altéré le texte primitif; elles auraient restitué ce texte. Dans tous les cas, en louant *Éloa* comme on l'a vu et en appliquant au *Paradis perdu* les mêmes formules élogieuses, Victor Hugo a exprimé deux fois, de façon diverse, cet unique sentiment : ce que Vigny a fait ici, c'est du Milton. Jugement vrai, mais vrai à moitié seulement : nous trouverons, dans le poème d'*Éloa*, quelque levain de byronisme. Pour l'aspect général du moins, ce poème d'amour supra-terrestre est miltonien.

Au début du chant deuxième d'*Éloa*, la vierge angélique, contemplant « les cieus inférieurs », est comparée par le poète à la villageoise qui se mire dans la fontaine où les astres reflétés font une couronne à son front. En relisant cette comparaison d'une grâce un peu raffinée, mais charmante, un des critiques de Vigny s'est souvenu du délicieux passage de Milton, dans lequel Ève raconte comment l'image de l'époux lui est apparue pour la première fois, réfléchi dans les eaux du « lac calme et clair, cet

autre firmament ». Si le critique, après avoir lu le poème de Vigny, avait relu de près l'épopée de Milton, il aurait sans doute indiqué d'autres rapprochements. Ce serait abuser d'un procédé fatigant que de les énumérer tous. Je signalerai pourtant ce bel éloge des ténèbres et de leurs délices mystérieuses, par lequel Satan tente le cœur sans défiance d'Éloa et fait rougir furtivement « sa joue adolescente » ;

Moi, j'ai l'ombre muette, et je donne à la terre  
La volupté des soirs et les biens du mystère.

. . . . .  
Vers le ciel étoilé, dans l'orgueil de son vol,  
S'élance, le premier, l'élégant rossignol ;  
Sa voix sonore, à l'onde, à la terre, à la nue,  
De mon heure chérie annonce la venue, etc.

Ce nocturne de Vigny est musical, mélancolique et d'une chaude couleur ; mais, quand on l'étudie, plus d'un détail trahit encore le défaut de maturité de l'écrivain, « unexperienced thought », serait-on tenté de dire de lui, comme Milton disait d'Ève. Le thème original se trouve dans le *Paradis perdu*. Il reste supérieur, dans sa large simplicité, aux faciles ou subtiles variations du jeune virtuose : « Ève, pourquoi dors-tu ? C'est l'heure pleine de charme, l'heure fraîche, l'heure silencieuse, excepté là où le silence se retire devant l'oiseau mélodieux des nuits, qui, maintenant éveillé, accorde avec tant de douceur ses harmonies inspirées par l'amour. »

J'ai rappelé plus haut que le mouvement de l'invocation à la Pudeur était un souvenir de Millevoeye, où Millevoeye n'a fait lui-même qu'interpréter un vers grec de la poétesse Sapho : mais l'analyse du sentiment de la pudeur qui fait suite à cette invocation, dans le poème d'Éloa, n'a rien de païen, c'est le plus pur de la pensée chrétienne de Milton. Je m'excuse de traduire faiblement le texte anglais, mais quelle traduction n'en détruirait la concision si expressive ? « Il n'y avait pas de honte coupable. Honte déshonnête des œuvres de la nature, honneur déshonorant, produit du péché, comme vous avez troublé toute l'humanité avec ces apparences, ces apparences seulement de pureté, et banni de la vie de l'homme ce que sa vie avait de plus heureux, la simplicité et l'immaculée innocence ! » A côté de la pensée de Milton, si pleine et si forte, les vers d'Alfred de Vigny, malgré quelques détails trop curieusement imaginés, gardent un caractère pénétrant qui met, cette fois, l'imitation au niveau du modèle :

D'où venez-vous, Pudeur, noble crainte, ô mystère,  
Qu'au temps de son enfance a vu naître la terre,  
Fleur de ses premiers jours qui germez parmi nous,  
Rose du Paradis, Pudeur, d'où venez-vous?  
Vous pouvez seule encore remplacer l'innocence,  
Mais l'arbre défendu vous a donné naissance;  
Au charme des vertus votre charme est égal,  
Mais vous êtes aussi le premier pas du mal;  
D'un chaste vêtement votre sein se décore,  
Ève avant le serpent n'en avait pas encore;  
Et si le voile pur orne votre maintien,  
C'est un voile toujours et le crime a le sien.  
Tout vous trouble, un regard blesse votre paupière,  
Mais l'enfant ne craint rien et cherche la lumière.  
Sous ce pouvoir nouveau la vierge fléchissait,  
Elle tombait déjà, car elle rougissait.

Dans son article de 1864, Sainte-Beuve, après avoir cité, de ce même poème d'*Éloa*, « la description si large et si fière » de l'aigle blessé, après avoir loué la « grandeur », « l'envergure » de tout le morceau, insiste, à bon droit, sur cette expression

Monte aussi vite au ciel que l'éclair en descend,

« un de ses vers immenses », s'écrie-t-il un peu emphatiquement, « d'une seule venue, qui embrasse en un clin d'œil les deux pôles ». Ce vers concis, expressif, imagé, est d'une qualité peu ordinaire assurément; il fait penser à un vers du *Comus* de Milton, dont je ne dis pas qu'il procède, mais qu'il a le mérite d'égaliser : « Aussi rapide que l'éclair du scintillement d'une étoile, je descendis du ciel. » Voilà les beautés qu'Alfred de Vigny, pour s'être approché d'une des sources si fraîches de la poésie anglaise, était capable d'exprimer, dès 1823, et soumettait, l'année suivante, au jugement un peu déconcerté d'une génération qui admirait surtout les *Messéniennes*.

Quinze ans plus tard, dans toute la force de l'âge et du talent, Alfred de Vigny revenait à Milton, non plus pour l'imiter ingénieusement, comme à l'heure de la jeunesse, mais pour lutter d'originalité et de vigueur avec un homme de génie dans un sujet où il avait laissé des traces ineffaçables. Le 7 avril 1839, l'auteur d'*Éloa* datait de Shavington (Angleterre) la petite épopée de la *Colère de Samson*. Ce qu'on peut dire de plus fort à la louange de cet ouvrage, c'est qu'il reste admirable encore après qu'on vient de lire, dans Milton, le drame de *Samson agonistes*. Beaucoup

moins renommé chez nous que le *Paradis perdu*, ce *Samson agonistes* est une œuvre d'une grandeur eschylienne. Captif, les yeux crevés, Samson est condamné à tourner la meule dans Gaza. Mais on fête Dagon, l'idole marine, on célèbre aussi l'anniversaire du triomphe des Philistins. Le prisonnier lui-même se repose : à quelques pas de sa geôle, il se repaît de soleil et d'air pur. Des gens de sa tribu viennent le consoler : cette troupe d'Hébreux est le chœur de la tragédie. Après eux, paraît Manoah, le père de Samson : il fait part à son fils de son dessein de le racheter à prix d'or. Puis, c'est la femme du misérable, l'impudente et toujours artificieuse Dalila, qui ose s'arrêter et se répandre en paroles en face de celui qu'elle a livré : elle s'efforce, mais en vain, de le duper, de l'asservir, de l'avilir encore. Un géant, lâche et vantard, le Philistin Harapha, lui succède : il raille, il provoque Samson, mais sans oser s'approcher jusqu'à portée des mains terribles de l'aveugle. Enfin un officier somme le captif de se rendre à l'assemblée pour divertir le peuple par l'exhibition de cette force « qui dépasse le taux humain ». Samson refuse d'abord, indigné, mais une inspiration divine traverse son esprit : il suit l'officier. Manoah revient alors de sa négociation auprès des seigneurs Philistins, et pendant qu'il se berce de l'espoir de délivrer son fils, de guider ses pas, de le revoir assis dans sa maison, un immense fracas retentit. Un messenger accourt et l'on apprend comment Samson a péri triomphalement en ébranlant les colonnes de l'édifice et en écrasant d'un seul coup « seigneurs, dames, capitaines, conseillers ou prêtres, l'élite de leur noblesse et la fleur, non seulement de cette ville, mais de chaque cité Philistine à l'entour, rassemblée de toute part pour la solennité de cette fête ».

On le voit, l'action de la pièce, s'il y a une action, se réduit au dialogue de Samson avec les Hébreux, avec Manoah, avec Dalila, avec Harapha le géant, avec l'officier Philistin. Cette charpente dramatique, rudimentaire comme une intrigue d'Eschyle, rappelle encore mieux l'arrangement du livre de Job : elle en a la naïve disposition, elle en a la puissance.

Les différences du drame de Milton et du poème de Vigny sautent aux yeux. Après l'archange du *Paradis perdu*, que l'orgueil fit déchoir, Milton a présenté, dans son *Samson agonistes*, l'homme déchu et dégradé par la concupiscence. La détresse infinie, l'abîme de maux où le héros, jadis invincible, est tombé, n'est que le châtiment de Dieu. Ce qu'un tel châtiment a d'effroyablement cruel, c'est la perte de la lumière. Est-ce Samson aux yeux crevés, est-ce le vieux poète anglais aux regards à jamais

éteints par la goutte sercine, qui laisse échapper cette lamentation dont le sauvage accent dépasse le sublime de toute poésie? « Je suis devenu inférieur au plus vil des hommes ou des vers; les êtres les plus vils, je suis moins qu'eux : ils rampent, mais ils voient..... etc. » Si aiguë que soit sa douleur, Samson ne se plaint pas d'être frappé : il a mérité ses souffrances. Ce n'est point Dalila qui en est la première cause, c'est lui-même, lui, qui vaincu par « une grêle de mots », a lâchement capitulé. Et, à son tour, il a parlé; sa langue a bavardé honteusement. « shameful garrulity »; il a « divulgué le don secret de Dieu » à une créature déloyale, à une femme du pays de Chanaan, son ennemie; il a profané le mystère qu'il avait fait vœu de ne point révéler; il a violé « le dépôt sacré du silence ». D'ailleurs, si bas qu'il soit tombé, ces haillons, ce labour de la meule, tout cela n'est pas encore aussi bas que l'était son « ancienne sujétion, vile, lâche, ignominieuse, infâme, esclavage vrai, et cet aveuglement, pire que l'autre cécité, de ne pas voir l'indignité d'une pareille servitude ».

La conception de Vigny est tout autre. L'idée de Dieu en est, pour ainsi dire, absente. Ou plutôt l'Éternel nous apparaît indifférent à la lutte que la bonté de l'Homme et la ruse de la Femme se livrent ici bas : c'est déjà ce ciel

Muet, aveugle et sourd aux cris des créatures.

dont le poète du *Mont des Oliviers* dira, en regardant venir la mort :

Le juste opposera le dédain à l'absence,  
Et ne répondra plus que par un froid silence  
Au silence éternel de la Divinité.

Le Samson d'Alfred de Vigny ne s'humilie pas devant Dieu, il ne s'accuse pas devant les hommes. Il accuse la femme, et il maudit la tendresse de cœur qui pousse l'homme le plus fort à désirer passionnément « la caresse et l'amour » de cet « enfant malade », de ce « compagnon peu sûr », de cet être « impur de corps et d'âme ». Et ce n'est pas ici, comme dans la *Nuit d'Octobre* d'Alfred de Musset, un gémissement de bête blessée, une effusion d'amour déçu, de vanité dolente qui s'exhale, c'est un cri de révolte contre la nature, c'est la malédiction jetée à la loi de la vie et à l'obscur tyrannie du besoin de durée de l'être : poésie implacable et brûlante, coulée puissante et sombre de pessimisme dont rien, dans les écrits en vers du XIX<sup>e</sup> siècle, ne passe la vigueur et ne peut faire oublier la beauté.

#### IV

D'où vient ce pessimisme de Vigny? Il vient d'abord de la nature douloureusement sensible du poète. Il vient ensuite, comme chez La Rochefoucauld, d'une vue tout aristocratique des choses. Il vient enfin, bien plus qu'on ne l'a dit, bien plus qu'on ne semble aujourd'hui le croire, de l'influence pénétrante, indélébile, de Byron. Je ne m'attacherai ici qu'à ce troisième point.

Le premier écrit que Vigny ait publié est une étude en prose sur Byron, dont une partie seulement fut imprimée, en décembre 1820, dans le *Conservateur littéraire*. Cette étude, d'un mérite fort ordinaire, nous offre des indications qui ne sont pas sans intérêt. On y remarque cette phrase sur *Mazeppa* : « Quel autre que lord Byron aurait osé composer un poème avec le simple récit d'un homme emporté par un cheval sauvage? Quel autre aurait pu y réussir? » Il est plus que probable que Hugo a voulu relever ce défi. C'est ainsi que le désir de s'attaquer au sujet de *Cromwell* lui a été suggéré par une phrase de Vigny : « Puisque ce Richelieu ne voulait que le pouvoir, que ne l'a-t-il pris tout entier? Je vais trouver un homme qui n'a pas encore paru et que je vois dominé par cette misérable ambition; mais je crois qu'il ira plus loin. Il se nomme Cromwell ». Le roman de *Cinq-Mars* s'achève sur cette formule. Or, Victor Hugo, au début de l'année 1827, écrivait à Vigny : « Vous savez que j'ai pris le xvii<sup>e</sup> siècle où vous l'avez quitté et que j'ai fait du dernier mot de votre roman le premier de mon drame<sup>1</sup> ».

Pour nous en tenir à Vigny, retenons, du même article, l'appréciation si particulière de *Parisina* : « un modèle ravissant de descriptions voluptueuses ». Cette expression souligne, en quelque sorte, les ressemblances qu'on remarque entre la nuit d'amour de *Parisina*, nuit accompagnée « du frisson glacial qui suit de près les actions coupables » et cette trame, également tissée de volupté et de terreur, de *la Femme adultère*. Notons plus loin ces mots : « La *Fiancée d'Abydos* étale toute la grâce des mœurs asiatiques, toute la patience servile des Grecs opposée à la cruauté infatigable des musulmans »; et encore : « Le *Giaour* offre la peinture déchirante d'un homme malheureux qui volontairement s'est

1. J'ai mentionné ailleurs, à propos des rapports avec Talma, cette lettre inédite de Victor Hugo à Alfred de Vigny.



séparé du monde; sa confession est étonnante de poésie et peut être placée au rang des plus beaux morceaux connus. » On sera bien forcé de reconnaître que ces éloges ne sont pas à négliger, si l'on remarque, en lisant *Helena*, que la chanson de marche des spahis turcs est faite de réminiscences du *Giaour*, que le morceau le meilleur du poème, le tableau des grands bœufs combattant contre un loup, est une comparaison prise à Byron et seulement retournée<sup>1</sup>, que la couleur de la *Fiancée d'Abidos*, et il faut ajouter du *Siège de Corinthe*, envahit l'épopée vers la moitié du second chant, pénètre, en quelque sorte, chaque vers et donne à cet ouvrage de jeunesse de Vigny toutes les apparences d'un pastiche.

Mais l'article du *Conservateur littéraire* nous fournit un trait qui a plus d'importance : « Il n'est pas surprenant qu'un homme de génie malheureux cherche dans un visage impassible et froid un rempart contre la pitié curieuse et glacée du commun des hommes. » Cette réflexion a pu être suggérée au jeune critique par plus d'un endroit de Byron, mais elle semble se rapporter, de préférence, aux stances huitième et douzième du premier chant de *Childe Harold*, dont le sens se résumerait assez bien dans ce vers qu'Alfred de Vigny écrira plus tard et qui fut sa devise :

Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse.

. . . . . but in his bosom slept  
The silent thought, not from his lips did come  
A word of wail.

En étudiant un des premiers, et avec une réelle pénétration, le pessimisme de Vigny, Émile Montégut, moins familier peut-être avec Byron qu'avec Shakespeare, exprime cette idée : « Supposez les pensées premières qui sont le germe de ces poèmes, celle de *Moïse* par exemple, tombées dans le cerveau de Byron, et vous comprendrez jusqu'où aurait pu porter cette intelligence, si elle eût été servie par les facultés qui tiennent du tempérament. » Il n'est point aisé de savoir ce que Byron aurait fait du sujet de *Moïse*, s'il avait pu l'emprunter à Vigny; mais ce qu'il est plus facile, et je crois, plus utile, de constater, c'est que l'idée même de son *Moïse*, Alfred de Vigny l'a tirée de Byron.

Cette pièce de *Moïse*, écrite dès l'année 1822, et qui reste toujours une des œuvres les plus belles de Vigny, nous livre, mieux

1. « Tels on voit des loups se ruer sur un buffle sauvage, etc. » *Le siège de Corinthe*, XXIII<sup>e</sup> strophe.

qu'une autre, le secret de sa manière de produire, à une époque où son talent était en formation. Dans la première partie du poème, c'est-à-dire dans la description, à larges traits, des terres de la Palestine, vues du sommet du mont Nébo, nous trouvons une imitation, presque une transcription des versets du *Deutéronome* :

« Moïse monta donc de la plaine de Moab sur la montagne de Nebo en haut de Phasga, vis-à-vis de Jéricho, et le Seigneur lui fit voir de là tout le pays de Galaad jusqu'à Dan,

« tout Nephtali, toute la terre d'Éphraïm et de Manassé, et tout le pays de Juda jusqu'à la mer occidentale,

« tout le côté du Midi, toute l'étendue et la campagne de Jéricho, qui est la ville des palmes, jusqu'à Ségor, etc. »

On ne peut pas relire ce texte de la Bible sans entendre sonner les rimes riches de Vigny et sans voir cheminer majestueusement le cortège de ses images. Mais le Prophète, face à face avec le Seigneur, lui adresse sa plainte, et cette plainte, dans ce qu'elle a de caractéristique, se rattache, comme on va le voir, à une tout autre inspiration.

Je vivrai donc toujours puissant et solitaire,

dit le Moïse de Vigny avec un sentiment de grave et superbe douleur. Ce sont les héros de Byron qui, les premiers, ont fait entendre cette parole tour à tour orgueilleuse et désespérée. « Je reste seul et seul toujours je suis resté »

I stand, and I stood alone.

disait Childe Harold avec un accent de défi. « Vivre seul »,

To be alone,

s'écrie Manfred sur un ton anxieux, et le poète ajoute, avec une amertume croissante : « ne pas entrer dans le repos, ne pas mourir »,

Not to slumber, not to die.

C'est le vers même de Vigny :

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

Cette pensée de la mort impossible est ramenée dans *Manfred*, tout comme dans *Moïse*, avec la persistance d'un refrain : « Il y a

sur moi un pouvoir qui m'arrête, et qui fait que c'est là mon sort fatal, de vivre »,

And makes it my fatality to live.

« Je reste dans mon désespoir et je vis, je vis à jamais »,

. . . . I dwell in my despair  
And live, and live for ever. . . .

« J'ai vécu bien des années, bien des longues années, mais elles ne sont rien encore auprès de celles que je dois compter : des âges, des âges, l'espace et l'éternité, et la conscience, avec la terrible soif de la mort, toujours inassouvie »,

With the fierce thirst of death, and still unslaked.

Ce qui prouve le mieux que Vigny, avant d'écrire son *Moïse*, a médité longtemps sur cette scène de *Manfred*, c'est qu'avec la pensée inspiratrice de son poème, il en a rapporté jusqu'à des imitations de détail :

- 1° Et vous m'avez prêté la force de vos yeux,  
. . . . . I made  
My eyes familiar with Eternity,
- 2° Des tombes des humains j'ouvre la plus antique,  
. . . . . And then I dived,  
In my lonely wanderings, to the caves of death.
- 3° La mort prend à ma voix une voix prophétique,  
. . . . . I can call the dead,  
And ask them what it is we dread to be...
- 4° Les hommes se sont dit : il nous est étranger,  
My joys, my griefs, my passions, and my powers  
Made me a stranger.

L'essentiel du pessimisme de Vigny, le sentiment de la misère irrémédiable de la vie, est déjà dans *Moïse*. Mais ce sentiment, qui donc l'a exprimé, depuis le livre de Job, depuis les paroles de l'Ecclésiaste, avec une rigueur plus absolue, plus exclusive que Byron? « Fais le compte des joies que tes heures ont vues, fais le compte des jours que tu as eus libres d'angoisses, et sache bien, quoi que tu aies été, qu'il y a quelque chose de meilleur : ne pas être » (*Euthanasia*).

*Helena* et *Moïse* ne sont pas les seuls poèmes de Vigny qui soient impressionnés de la couleur ou imprégnés de la pensée byroniennes. Qu'est-ce que le *Déluge*, sinon la mise en œuvre, sous la forme du récit épique, d'une partie des éléments du drame de Byron qui a pour titre : *le Ciel et la Terre, Heaven and Earth*? Dans une des scènes de ce drame, Japhet voudrait sauver deux femmes qui ont aimé des anges et qui, pour ce crime contre nature, si belles qu'elles soient, sont condamnées. « Fils! fils! s'écrie l'implacable Noé, si tu veux éviter de partager leur perte, oublie qu'elles existent; tandis que toi, tu dois être le père d'un monde nouveau, d'un monde meilleur. — JAPHET. — Laisse-moi périr avec celui-ci et avec elles. » Tout ce qui n'est pas pure description dans le *Déluge* d'Alfred de Vigny est la mise en action de cette parole de Japhet : c'est la partie intéressante du poème. Quant aux développements descriptifs, ils restent assez faibles, malgré quelques endroits qui ne sont pas dénués de grandeur. Dans Byron, la description traverse tout le drame, et, au lieu de le refroidir, elle en décuple les effets. Soit que Japhet pleure d'avance les malheurs de l'humanité destinée à périr, soit que les Esprits de ténèbres, exultant de joie, prévoient, prédisent, dans toute son horreur, l'œuvre de désolation, qui, sur un signe du Très Haut, bientôt s'accomplira, soit que l'archange Raphaël arrache les anges coupables des bras de celles qui se sont données à eux, la terreur du céleste châtiment domine toutes ces situations; l'approche de la fatale destruction fait frémir, gémir, et supplier ou blasphémer les personnages; le Déluge, à son tour, envahit la scène; il emplit ce théâtre colossal, la surface du monde habitée; il est le personnage impérieux, devastateur, vraiment divin, au sens pessimiste du mot, du dénouement de cette tragédie.

Il y a peut-être aussi quelque ressouvenir de *Heaven and Earth* dans *Éloa* : « Avec toi, » dit une des « filles d'Adam » au Séraphin qu'elle aime, « je puis endurer toute chose, même une éternelle douleur.... Non! quand même le dard du serpent me transpercerait, quand tu serais toi-même comme le serpent, encore alors enroule toi autour de moi, je sourirai et je ne te maudirai pas. » Comment ne pas songer à ce passage de Vigny?

« La mort est dans les mots que prononce sa bouche,  
Il brûle ce qu'il voit, il flétrit ce qu'il touche...  
Nul ange n'oserait dire une fois son nom. »  
Et l'on crut qu'Éloa le maudirait, mais non,  
L'effroi n'altéra point son paisible visage.

Toutefois ce qui a passé de Byron dans le poème amoureux et relevé de satanisme de Vigny dérive bien plutôt de l'audacieux mystère de *Cain*.

Les hardiesses de pensée du *Cain* sont elles-mêmes traversées de quelques phrases de roman : l'auteur anglais a lu la *Nouvelle Héloïse*, et son héros, ou ses héros, il y en a deux, Lucifer et Cain, laissent échapper telle ou telle expression qui fait songer, malgré la différence des sujets, à Werther, à Faust, à Manfred. Mais ce sont des commentateurs assez superficiels qui ont fait à Byron le reproche d'avoir affaibli le Lucifer du *Paradis perdu*. Ce n'est plus, il est vrai, comme chez Milton, un géant farouche, au front couronné par la foudre, qui n'émerge d'un lac de feu que pour incruster ses pieds nus sur une terre ferme incandescente. Il ne fait plus horreur, n'épouvante plus. C'est, si l'on veut, un beau ténébreux céleste, quelque chose comme un *outlaw* de l'empyrée, que sa solitude et sa misère ont rendu digne de pitié. Il attendrit les cœurs, comme un splendide ciel du soir, dont la couleur « de pourpre sombre », striée de « longs nuages blancs », s'obscurcit pour laisser briller « dans le nocturne éther les innombrables étoiles ». « Ces choses », dit au démon la romantique et romanesque Adah, « remplissent mes yeux de larmes ; il en est de même de toi : tu sembles malheureux ; ne nous rends pas malheureux nous-mêmes et je pleurerai pour toi. » Et c'est ainsi qu'Éloa elle-même est émue devant ce séducteur mystérieux, ce Don Juan empenné, qui s'appelle Satan :

Son premier mouvement ne fut pas de frémir,  
Mais plutôt d'appeler comme pour secourir...  
Une larme brillait auprès de sa paupière.

« Je ne puis l'abhorrer, disait Adah ; j'attache ma vue sur lui avec une douce terreur et je ne fuis pas loin de lui ; dans son regard il y a une attraction puissante qui fixe le vol hésitant de mes yeux sur les siens ; mon cœur bat vite : il m'effraie et pourtant il m'attire à lui tout près, plus près, plus près encore : Cain, Cain sauve-moi de lui. » Vigny a imité encore ce passage ; il en a tiré la comparaison trop précise de la perdrix, le regard attaché sur l'œil du chien d'arrêt

qui, sombre surveillant,  
La suit, la suit toujours d'un œil fixe et brillant.

Le Lucifer de Byron est donc une épreuve agrandie de ce héros

fatal, et fatalement aimé, qui s'appelle ailleurs *Lara* ou le *Corsaire*, et le Satan de Vigny, Sainte-Beuve l'avait déjà dit, a quelque chose de « Lovelace », de Valmont. C'est par là qu'il est diabolique, au sens moderne et mondain de ce mot.

Mais le Lucifer de Byron avait une plus haute ambition que celle de perdre une femme. Son dessein était de pervertir tout sentiment dans le cœur de Caïn, de ruiner toute croyance ensuite chez les hommes, et de les entraîner, du premier au dernier, à la révolte contre Dieu. Il glorifie les âmes qui osent « regarder le Tout-Puissant, fixer sa face éternelle » et lui dire : « Ton mal n'est pas bon.... La bonté n'aurait jamais été le mal, et toi, qu'as-tu fait autre chose? Tu n'es pas le Créateur, tu es le Destructeur, tu as créé la mort; tu n'édifies que le Néant.... Je suis, comme toi, immortel; tu m'as vaincu, tu ne m'as pas soumis : tu reçois l'hommage de tout ce qui est; tu n'en recevras jamais de moi.... Tu n'as plus de prise sur ma destinée : j'ai détruit en moi l'espérance.... Tout le sens de la vie est désormais, pour moi, dans ces deux mots : penser et endurer; je me suis fait un monde intérieur au seuil duquel ton pouvoir même expire. »

Cette philosophie du *Caïn* n'a point passé dans *Éloa* : c'est tout au plus si le poème en a gardé, dans certains vers, comme un reflet. Mais la doctrine a pénétré dans l'âme de Vigny et elle s'y retrouvera, à l'exclusion du sentiment religieux, quand la force de l'âge mûr et le travail d'une pensée de plus en plus hardie dans ses négations, auront séché et arraché jusqu'aux racines de sa foi.

— « On parle de la Foi. Qu'est-ce après tout que cette chose si rare? Une espérance fervente. Je l'ai sondée dans tous les prêtres qui disaient la posséder et n'ai trouvé que cela. Jamais la certitude.

— « Dans l'affaire de Caïn et d'Abel, il est évident que Dieu eut les premiers torts. Car il refusa l'offrande du laborieux laboureur pour accepter celle du fainéant pasteur. Justement indigné, le premier né se vengea.

— « La terre est révoltée des injustices de la création; elle dissimule par frayeur de l'éternité; mais elle s'indigne en secret contre le Dieu qui a créé le Mal et la Mort. Quand un contempteur des dieux paraît, comme Ajax, fils d'Oïlée, le monde l'adopte et l'aime; tel est Satan, tels sont Oreste et Don Juan.

— « La vérité sur la vie, c'est le désespoir.

— « Le travail est un oubli, mais un oubli actif qui convient à une âme forte.

— « Le monde de la poésie et du travail de la pensée a été pour

moi un champ d'asile que je labourais et où je m'endormais au milieu de mes fleurs et de mes fruits pour oublier les peines amères de ma vie, ses ennuis profonds et surtout le mal intérieur que je ne cesse de me faire en retournant contre mon cœur le dard empoisonné de mon esprit pénétrant et toujours agité. »

Ces réflexions de Vigny, tirées toutes du *Journal intime*, pourraient s'insérer dans *Cain*, dans *Manfred*, et, si sincères qu'elles soient, si personnel que puisse être devenu le sentiment qu'elles expriment, elles perpétuent l'esprit byronien : elles en sont l'extrait, la quintessence.

Mais si le nihilisme de Vigny contient le pessimisme de Byron, il le dépasse. Jusqu'à quel point, un trait suffit à le montrer. Childe Harold, qui ne hait point l'homme, s'extasie devant la nature. Manfred, qui a l'homme presque en horreur, se réfugie encore en elle : il repose ses yeux sur le glacier couvert de neige vierge, et le torrent, dont « la nappe d'argent » brille au soleil « à l'heure de midi », suffit pour lui verser l'enchantement. La nature laisse Vigny indifférent à sa beauté ; il reste devant elle, hostile, accusateur, autant que devant Dieu lui-même :

Vous ne recevrez pas un mot d'amour de moi.

S'il s'agissait de faire une édition critique des œuvres d'Alfred de Vigny, on ne devrait pas s'en tenir à ces rapprochements. Il resterait à indiquer ce qui a pu passer du *Prisonnier de Chillon*, par exemple, dans le poème de la *Prison* ou de certaines stances du second chant de *Childe Harold* (xvii-xxii) dans la description de la frégate *la Sérieuse*, et l'on ne serait pas au bout de ce travail d'enquête, pédantesque, lilliputien, il faut en convenir, utile toutefois pour expliquer le talent de Vigny, comme pour mieux entendre André Chénier, comme pour apprécier exactement tout poète de seconde inspiration, fût-ce un Milton, fût-ce un Virgile<sup>1</sup>.

Aux lecteurs curieux de faire, pour leur propre compte, cette confrontation des écrits de Vigny et de ceux de Byron, j'indiquerai une dernière imitation restée assez inaperçue. On sait que l'auteur de *Chatterton* écrivit pour son drame, dans une nuit d'inspiration, une ardente préface. On y trouve ceci : « Le désespoir n'est pas une idée ; c'est une chose, une chose qui torture,

<sup>1</sup> A. M. G. Lanson, dans son *Histoire de la Littérature française* (récentes éditions), n'a pas manqué de noter que l'idée de la *Mort du Loup* vient également de Childe Harold, IV, 21, et il voit dans le vers « aimez ce que jamais on ne verra deux fois » une réplique de Vigny à Byron, qui faisait dire à Lucifer : « I pity thee, who lovest that must perish ».

qui serre et qui broie le cœur d'un homme comme une tenaille, jusqu'à ce qu'il soit fou et se jette dans la mort comme dans les bras d'une mère.... Il y a un jeu atroce, commun aux enfants du midi, tout le monde le sait. On forme un cercle de charbons ardents ; on saisit un scorpion avec des pincettes et on le pose au centre. Il demeure d'abord immobile jusqu'à ce que la chaleur le brûle ; alors il s'effraie et s'agite. On rit. Il se décide vite, marche droit à la flamme et tente courageusement de se frayer une route à travers les charbons ; mais la douleur est excessive, il se retire. On rit. Il fait lentement le tour du cercle et rentre dans sa première mais plus sombre immobilité. Enfin, il prend son parti, retourne contre lui-même son dard empoisonné et tombe mort sur le champ. On rit plus fort que jamais, etc. » Ce développement, du genre frénétique, Vigny l'a tiré non pas de son imagination, mais de sa mémoire : c'est, à proprement parler, un extrait de ce poème du *Giaour*, qu'à l'âge de vingt-trois ans l'auteur de l'article du *Conservateur littéraire* déclarait digne de toute admiration : « L'esprit, qui se repaît de ses malheurs coupables, est comme le scorpion environné de feu, dans un cercle se rapprochant à mesure qu'il brûle, les flammes enserrant leur prisonnier de toutes parts, jusqu'à ce que, pénétré profondément par mille douleurs lancinantes et devenu fou de colère, il ne connaît plus qu'un triste recours, l'aiguillon qu'il nourrissait pour ses ennemis, dont le venin jamais jusqu'ici ne fut vain, qui donne une seule atteinte et guérit de toute douleur, et il le darde sur son cerveau désespéré. C'est ainsi qu'ils expirent, ceux qui ont l'âme enténébrée, ou c'est la vie du scorpion environné de feu. Telle est la torture du cœur que le Remords a déchiré : il n'est plus fait pour la terre, et le ciel lui est interdit : au-dessus, l'obscurité, au-dessous, le désespoir : la flamme tout autour, et, au dedans, la mort. » On le voit, c'est le même symbole, et exprimé de la même façon, mais appliqué un peu différemment : Byron veut figurer, à nos yeux, les affres du remords ; Vigny nous représente le désespoir du poète méconnu et arrivé jusqu'au dernier degré des angoisses de la misère.

## V

Je me résume en peu de mots. En 1835, Sainte-Beuve donnait de la poésie de Vigny cette définition : « Dans cette muse si neuve qui m'occupe, je crois voir, à la Restauration, un orphelin de bonne famille qui a des oncles et des grands-oncles à l'étranger



(Dante, Shakespeare, Klopstock, Byron). » Il y a, dans cette formule, agréablement ingénieuse, une dose d'erreur et une part de vérité. Orphelin, Vigny ne l'était pas : il avait, nous l'avons vu, quelques parents français, plus ou moins avoués; il descendait directement d'un père littéraire illustre, s'il en fut, Chateaubriand; il a pris une part dans son héritage.

Par contre, il tenait fort peu de Klopstock, et, quoiqu'il ait traduit un drame et demi de Shakespeare, il n'a été que l'hôte d'une nuit d'été de l'auteur dramatique anglais; il n'est, en rien, de sa famille. Il a lu Dante de fort près, mais, si je ne me trompe, assez tard<sup>1</sup>; au contraire, il s'est, de fort bonne heure, épris de l'Arioste : il avait tiré de l'*Orlando furioso* une tragédie de *Roland*, dont Gaspard de Pons, la commère du romantisme, nous a conservé un seul vers. Quant à Milton, dont Sainte-Beuve ne parle, pour ainsi dire, pas, quant à Byron, qu'il a bien raison de nommer, ce n'est pas une atteinte superficielle que l'esprit d'Alfred de Vigny a reçue de ces poètes de génie : s'il m'est permis de recourir à un vieux mot très expressif, leur forte pensée et leur style puissant l'ont pénétré jusque dans son « intime ».

Si je n'aboutissais, par ces nombreux rapprochements, qu'à donner au lecteur une idée moindre du talent de Vigny et de son originalité, je serais juste à l'opposé de mon dessein, qui est d'affirmer, après d'autres et à bon escient, que l'auteur des *Poèmes* et des *Destinées* reste l'égal des plus grands maîtres. Pour mieux mesurer sa hauteur, prenons un terme de comparaison, et en regard du nom de Vigny mettons un nom qui nous serve « d'échelle ». Tous les poètes du cénacle furent enthousiastes de Byron et tel d'entre eux jusqu'à l'idolâtrie. On a bien oublié Jules Lefebvre, l'auteur outrancier du *Parricide*, du *Clocher de Saint-Marc*, des *Confidences*. On ne se doute plus que ses amis du *Réveil*, de la *Muse Française*, sans excepter Victor Hugo, frémissaient d'émotion en l'entendant lire ses *Deux Aveugles*. « Il exprime avec le même bonheur, disait-on, ce qu'il y a de plus terrible et ce qu'il y a de plus touchant. » Jules Lefebvre fit donc de son mieux, entre 1821 et 1832, pour propager la maladie byronienne. Il ne se borna pas d'ailleurs à singer les allures poétiques du lord anglais; il ambitionna de l'égalier par une fin qui aurait pu être

1. Un exemplaire de la traduction de Dante par Louis Ratisbonne, annoté au crayon par Alfred de Vigny, semble indiquer chez lui une réelle connaissance du texte italien. Cet exemplaire, qui est à la Bibl. de l' Arsenal, m'a été signalé par M. Paul Bonnefon. On me dit que M. Pierre Gauthiez a retrouvé un exemplaire de Rabelais, qu'Alfred de Vigny posséda et qui porte les traces de l'étude qu'il fit de cet auteur. Vigny était encore tout plein de Rabelais, en écrivant *Stello*. Cf. chap. III.

héroïque : il alla servir dans les rangs des insurgés de Pologne. Il en revint sain et sauf, épousa prosaïquement une femme riche, et s'éclipsa, pour ainsi dire, en adoptant le nom de Lefebvre-Deumier. Il demeura, le reste de sa vie, ce qu'il était, au fond, sous le déguisement et sous le masque truculent du romantique, un lettré élégant, peu inventif, moyennement ingénieux, appliqué et timide<sup>1</sup>. L'oubli qui recouvre son nom et a presque totalement fait disparaître ses premières œuvres est-il immérité ? C'est à ces talents de poètes sans vocation, si nombreux de tout temps, qu'il convient d'appliquer le mot latin : *Sunt ignoti quia ignobiles*.

Entre un disciple de Byron comme Jules Lefebvre et un émule de Byron comme Vigny, il est aisé d'apprécier la différence. Chez le poète amateur, la conception du sujet, le développement, l'expression, tout est imitation, tout est geste d'école<sup>2</sup>. Chez le poète vrai, la qualité surprenante de certains vers, le caractère si voulu de la composition, la force acquise, entretenue, accrue, de la pensée, tout parle d'invention, tout est promesse ou garantie d'originalité. Les premières pièces elles-mêmes, dans leur imperfection, ont presque un accent personnel; quant aux poèmes de *Moïse* et d'*Éloa*, à cause des rapports avec Milton, avec Byron, et en dépit de cette parenté, ils ont déjà le caractère du chef-d'œuvre. Dès ses débuts, l'art de Vigny est neuf, unique, indépendant du romantisme même : il le deviendra, de plus en plus, par la valeur philosophique des méditations qui forment le recueil immortel des *Destinées*.

En 1820, le vers français n'était plus guère, à proprement parler, qu'une combinaison de mots : Lamartine et Hugo versèrent dans ces mots, chacun selon son goût, des sentiments et des images : Alfred de Vigny y coula des idées. (*C'est un "penseur"*)

Quand le jeune officier passait, avec son air rêveur et absorbé, sous les arceaux du donjon de Vincennes, ou lorsqu'il retirait du sac d'un de ses fusiliers sa Bible<sup>(1)</sup> de petit format pour la lire sur le chemin de Strasbourg à Bordeaux, les soldats d'Alfred de Vigny auraient eu autant de raisons que les soldats de Catinat pour le nommer, avec leur respect familial, le « Père la Pensée ».

ERNEST DUPUY.

1. C'est aussi le cas d'Émile Deschamps. M. Gustave Lanson l'a démontré par une étude très précise dans la *Revue d'histoire littéraire*.

2. Jules Lefebvre n'a pas seulement imité Byron. Dans ses *Confidences*, il fait du Young, il pétrarquise, il gongorise; mais les deux cents vers qui terminent cet ennuyeux volume reviennent au naturel et ils ne manquent pas de charme.

(1) Et "L'Imitation de J.C." Coulommiers. — Imp. PAUL BRODARD.

