

Title	Une forme d'apocalypse sans appel au Salut : une lecture de «Paris» d'Alfred de Vigny
Sub Title	救いを求めないアポカリプスの形： アルフレッド・ド・ヴィニーの詩篇「パリ」を読む
Author	高橋, 晃(Takahashi, Akira)
Publisher	慶應義塾大学フランス文学研究室
Publication year	2020
Jtitle	Cahiers d'études françaises Université Keio (慶應義塾大学フランス文学研究室紀要). Vol.25, (2020.),p.46- 60
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11413507-20201201-0046

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Une forme d'apocalypse sans appel au Salut : une lecture de « Paris » d'Alfred de Vigny

Akira TAKAHASHI

Introduction

L'image de Paris dans la littérature française est si riche et si féconde que d'éminents chercheurs ont tenté d'élaborer une vaste mythologie de la ville¹. Dans l'imaginaire du XIX^e siècle, la capitale de la France a fini par devenir un mythe de la modernité. Comme le remarque Karlheinz Stierle, Paris est la « capitale des signes », un « inépuisable générateur de signes². » Pour aborder une telle complexité d'images hétérogènes aux différents moments de la littérature et de la poésie françaises, nous nous emploierons ici à réexaminer la représentation de Paris à l'époque romantique³.

Dans un brouillon du poème intitulé « Paris », Alfred de Vigny tentait de rapporter Paris à l'Apocalypse de Jean : « Ô Ville, es-tu la Reine ou la Prostituée ? / Ô Paris, es-tu la Jérusalem nouvelle ou la Jérusalem antique qu'on doit détruire⁴ ? »

¹ Voir, parmi tant d'autres, Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire* (1961), Paris, Paris Musées, 2 vol., 2006.

² Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes : Paris et son discours* (1993), traduit de l'allemand par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 24.

³ A propos de la récente étude sur cette question cruciale, voir notamment le travail des dix-neuviémistes japonais : 博多かおる「19世紀フランス文学における都市と俯瞰」『東京外国語大学論集』第78号, 2009年, p. 41-66 ; 小倉孝誠「19世紀文学におけるパリの表象」, 喜多崎親編『西洋近代の都市と芸術2』所収, 竹林舎, 2014年, p. 46-63.

⁴ Alfred de Vigny, *Œuvres complètes*, éd. François Germain et André Jarry, Paris,

Ainsi le vers est suivi d'une phrase en prose. L'alexandrin initial fait allusion à des figures féminines, telles que la Reine céleste et la grande prostituée Babylone⁵. Il en va de même pour la phrase suivante, puisqu'on y retrouve l'invocation à la capitale française à la fois personnifiée et rapprochée de la Jérusalem de l'Apocalypse⁶. De cette analogie entre l'image de Paris et les symboles de l'Écriture sainte, Vigny va tout effacer dans la version définitive du poème. On n'y retrouva mention ni de Jérusalem, ni de la Reine ou de la Prostituée, alors que subsisteront manifestement le ton prophétique et les caractères du discours apocalyptique. D'où l'on peut dégager la question suivante : dans quelle mesure l'image de Paris se conjugue-t-elle avec la mise en forme de l'imaginaire d'apocalypse ? Nous nous attacherons à montrer comment la poésie romantique se substitue à la vision prophétique des Saintes Écritures.

Le poème de Vigny, intitulé « Paris » et sous-titré « Élévation », paru en plaquette en 1831, est repris dans l'édition publiée en 1837 des *Poèmes antiques et modernes*. Pour une part, il s'inscrit dans la contemporanéité par ses allusions aux idées religieuses, politiques et sociales du premier tiers du XIX^e siècle : Lamennais, Benjamin Constant et l'école saint-simonienne sont ainsi évoqués par le poète. D'autre part, toutefois, le poème est nourri de symboles, tels ceux de la roue et de la fournaise. Par ce recours aux figures de rhétorique, Vigny cherche à élaborer une réflexion sur la vision prophétique ou apocalyptique. Ce faisant, l'image de Paris chez le poète apparaît sous une forme mythique, embrassant métaphysique et mystique.

Dans le présent article, nous proposerons une lecture du poème de Vigny centrée sur la figure du sacré. Notre but est de considérer comment se développe la mise en forme de l'imaginaire apocalyptique et de la notion

Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1986, p. 270. Désormais, abrégé en Pl. I.

⁵ Apocalypse, XII, 1 et XVII, 1.

⁶ Apocalypse, XXI, 1-2.

prophétique. Il semble que l'idée de fin du monde ne soit pas séparable d'une question posée par tous les romantiques (écrivains, penseurs, peintres ou historiens) : celle de l'avènement d'une ère nouvelle. Comment notre poète interroge-t-il la vision apocalyptique concernant l'avenir du monde dans une époque déchristianisée et politiquement bouleversée ? Afin de cerner la portée de cette problématique, notre travail tentera de mettre en lumière un aspect de l'évolution spirituelle de Vigny, au moment où celui-ci travaille à un poème à la fois prophétique et moderne, aux alentours de l'année 1830.

Visions de Paris

Quant à la structure du poème, « Paris » se constitue principalement d'un dialogue entre deux entités : un narrateur faisant office de guide et un voyageur. Ce dernier énonce ses visions de Paris, que l'autre tente d'interpréter ou dont il cherche en principe à déchiffrer le sens. Il est remarquable qu'au cours des échanges entre les deux personnages, la vision de Paris se transforme, passant du sens visuel (une scène nocturne sur la tour) au sens virtuel (évoquant des symboles et d'images). Les discours du narrateur et du voyageur aboutissent à une réflexion sur des questions métaphysiques et mystiques, liées au prophétisme de l'époque romantique, ainsi qu'à une forme nouvelle de révélation divine.

Abordons d'abord la scène parisienne présentée dans le premier discours du voyageur. La vision panoramique en hauteur apparaît d'ordre plus ou moins descriptif : il s'agit d'un moment nocturne (« Je vois un cercle noir », v. 13) dans un milieu urbain (« Et pourtant je ne vois nulle part la Nature », v. 16). Ce qui importe, c'est la façon dont les personnages racontent leur vision de Paris. Le voyageur, en effet, peut apparaître comme un observateur de l'histoire, telle qu'elle s'est déroulée. L'énumération des formes architecturales qui composent les monuments historiques et les bâtiments religieux, y compris

ceux qui ont été apportés d'Orient, propose un raccourci historique de la constitution de la capitale française :

Des ombres de palais, de dômes et d'aiguilles,
De tours et de donjons, de clochers, de bastilles,
De châteaux forts, de kiosks et d'aigus minarets ;
Des formes de remparts, de jardins, de forêts,
De spirales, d'arceaux, de parcs, de colonnades,
D'obélisques, de ponts, de portes et d'arcades :
Tout fourmille et grandit, se cramponne en montant,
Se courbe, se replie, ou se creuse, ou s'étend⁷.

Cette première mention de l'œuvre accomplie par la sagesse humaine dans le domaine des beaux-arts confère à la figure du voyageur, dans le poème de Vigny, la charge de témoigner de l'Histoire, avant la révélation apocalyptique.

Plutôt qu'un simple observateur, le voyageur, pourtant, pourrait bien être un visionnaire, au sens religieux du terme. Cette vision de Paris, rappelons-le, est explicitement rapprochée du rêve (« je crois voir ce grand rêve », v. 35) et provoque des vertiges (« Le vertige m'enivre », v. 39). Or, comme le remarque le narrateur, le « vertige parfois est prophétique » (v. 74). Les vues de Paris, imprégnées d'onirisme, posent comme une énigme. Rien d'étonnant si le discours s'inscrit d'emblée dans un débat sur le sens virtuel de la vision mystique. « Vois-je une Roue ardente, ou bien une Fournaise ? » (v. 40) : la question touche au mystère de cet « axe du monde » (v. 51) qu'on peut appeler la ville de Paris. Par conséquent, la vision de la capitale se rapporte à l'histoire des arts autant qu'à la recherche du « secret » (v. 94) et de l'« énigme » (v. 92) du monde.

⁷ « Paris », v. 27-34, Pl. I, p. 106.

Examinons de plus près, maintenant, les symboles attribués à Paris : roue et fournaise. Ceux-ci contribuent à la mise en forme mythique de Paris chez Vigny. L'image de la roue conduit à celle de l'essieu :

— Oui, c'est bien une Roue ; et c'est la main de Dieu
Qui tient et fait mouvoir son invisible essieu.
Vers le but inconnu sans cesse elle s'avance.
On la nomme PARIS, le pivot de la France⁸.

On pourrait lire ces lignes à la lumière de l'intérêt de Vigny pour la poésie scientifique. Selon Pierre Citron, cette roue munie d'un essieu est celle d'un véhicule⁹. S'ébauche une sorte de système d'horlogerie, que soulignent d'autres images mécaniques dans le poème¹⁰. Comme l'a montré Karlheinz Stierle, réfléchissant sur l'influence de la modernité technique au XIX^e siècle, l'image de la roue est alors associée à la machine à vapeur¹¹. Certains lecteurs préfèrent mettre l'accent sur une réminiscence littéraire : André Jarry a approché la roue du poète de celle qui apparaît dans *Hamlet* (acte III, scène III) de Shakespeare¹².

Cette image symbolique, chez notre poète, est tout sauf équivoque. Sans nier la complexité des différentes images évoquées par la roue, nous voudrions montrer comment cette image se conjugue avec la notion de destin. Effectivement, pour les anciens Grecs et Romains, la roue était l'un des attributs du divin. C'est à la déesse mythologique du Destin (*Fatum*, en latin)

⁸ « Paris », v. 41-44, Pl. I, p. 106-107.

⁹ Pierre Citron, *op. cit.*, vol. I, p. 270.

¹⁰ *Ibid.*, p. 271. Voir Jean-Paul Weber, *Genèse de l'œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 33-90 ; Jacques-Philippe Saint-Gérard, *Alfred de Vigny. Vivre, écrire*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1994, p. 176-180.

¹¹ Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 381.

¹² Voir la note d'André Jarry, Pl. I, p. 1026.

qu'il revient de tourner la roue¹³. L'image de la roue est également liée à la tradition astrologique. La sagesse ancienne prédisait la destinée de chacun au moyen d'une roue astrologique divisée en douze constellations. Cette représentation se rapporte en outre indéniablement à la pensée du déterminisme dans l'ancienne philosophie gréco-latine. En ce sens, la roue n'est pas séparable des notions de destin ou de fatalité. Il n'est point étrange que Vigny se soit aperçu de sa fécondité. Ainsi le symbole de la roue, chez notre poète, représente-t-il paradoxalement un double sens : d'une part, dynamique et fugitif comme la destinée de chaque créature au sens pascalien, de l'autre, statique et éternel comme la force divine ou la Providence au sens judéo-chrétien. La pensée théologique de Vigny attache l'image de la roue à l'idée de destin ou de destinée.

Le symbole de la fournaise est, pour sa part, aussi bien associé avec la notion de feu dans les textes bibliques qu'avec les images de l'enfer issues de la poésie dantesque. Une remarque de Karlheinz Stierle permet aussi de le lire sous le signe de la modernité, à travers l'image du haut fourneau, étroitement liée à l'exaltation de l'énergie, de la conscience et du travail au XIX^e siècle¹⁴. Comme l'a souligné Paul Viallaneix, la fournaise en appelle à la « flamme dévorante de la passion¹⁵ ». Nul doute que cette métaphore n'ait aussi quelque connivence avec une forme de l'abîme, telle l'image apocalyptique¹⁶. Nous tenterons de reconsidérer le symbole de la fournaise dans l'ambivalence même de ses aspects.

¹³ D'un point de vue iconographique, voir Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques* [1939], nouvelle édition (1980), Paris, Flammarion, 1993.

¹⁴ Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 381-382.

¹⁵ Paul Viallaneix, « Vigny prophète ? Étude de *Paris* », in *Le Réel et le texte*, Centre de recherches dix-neuviémistes de l'Université de Lille III, Paris, Armand Colin, 1974, p. 204.

¹⁶ Apocalypse, XX, 1.

Avant tout, l'image de la fournaise est évocatrice de « lumière ». Le narrateur le dit explicitement au voyageur : « C'est la Fournaise aussi que tu vois. — Sa lumière / Teint de rouge les bords du ciel noir et profond » (v. 76-77). En contraste avec l'ombre ou les ténèbres, la fournaise communique avec un autre réseau d'images : « feu », « braise », « flambeau », « flamme », « foyer », « brasier » pour les substantifs, et pour les verbes, « brûler », « flamber » et « forger ». Dans un passage du poème, la notion paraît perdre sa signification punitive, s'éloigner du châtement par le feu du texte biblique et s'accorder positivement au travail des ouvriers. Comme l'a justement indiqué Paul Bénichou, la fournaise a pour fonction symbolique de « crée[r] et illumine[r]¹⁷ ».

Créer, dans la pensée de Vigny, c'est travailler. Le poète ne cache pas son estime pour l'œuvre des « Grands ouvriers » (v. 82), travaillant nuit et jour. Leur lampe de travail,

Et toujours et sans cesse alimente les feux
De la Fournaise d'or que nous voyons tous deux,
Et qui, se reflétant sur la sainte coupole,
Est du Globe endormi la céleste auréole¹⁸.

Cette admiration pour la constance des ouvriers dans l'effort se manifeste par l'image méliorative de la « Fournaise d'or ». Non moins que les ouvriers, les réformateurs cités par le poète (Lamennais, Benjamin Constant et des saint-simoniens) contribuent à exalter l'énergie vitale. Toutefois les travailleurs sont douloureusement tourmentés par leur destinée individuelle : « Chacun d'eux courbe un front pâle, il prie, il écrit, / Il désespère, il pleure, il espère, il

¹⁷ Paul Bénichou, *Les Mages romantiques* (1988), repris dans *Romantismes français*, Paris, Gallimard, « Quarto », t. II, 2004, p. 1108.

¹⁸ « Paris », v. 85-88, Pl. I, p. 108.

sourit¹⁹ » (v. 89-90). C'est là que le discours devient proprement métaphysique, mystique, interrogeant l'énigme du monde (« dont Dieu sait la réponse », v. 92). Désespérément, le narrateur déclare au voyageur : « — Je ne sais d'assurés, dans le chaos du sort, / Que deux points seulement, LA SOUFFRANCE ET LA MORT. » (v. 237-238). Cette conception pessimiste de l'avenir du monde coïncide avec l'élaboration de la notion de destin : « *C'était écrit*²⁰ ! » Comment le symbole de la fournaise en vient-il à se rattacher à une vision apocalyptique du monde ?

C'est peu après l'énoncé des mérites des trois réformateurs que l'image surgit :

— Ainsi tout est osé !... Tu vois ? pas de statue
D'homme, de Roi, de Dieu, qui ne soit abattue,
Mutilée à la pierre et rayée au couteau,
Démembrée à la hache et broyée au marteau !
Or ou plomb, tout métal est plongé dans la braise
Et jeté pour refondre en l'ardente Fournaise²¹.

Ce passage rappelle les méfaits du vandalisme révolutionnaire : Notre-Dame de Paris a été ravagée, ses cloches en bronze fondues²². Dans un

¹⁹ Le thème de l'angoisse réapparaît dans le poème des « Destinées » (achevé en 1849, repris dans *Les Destinées*) : « Chaque front se courbait et traçait sa journée, / Comme le front d'un bœuf creuse un sillon profond / Sans dépasser la pierre où sa ligne est bornée. » « Les Destinées », v. 4-6, Pl. I, p. 115.

²⁰ La phrase est une épigraphe au poème des « Destinées ». Pl. I, p. 115.

²¹ « Paris », v. 143-148, Pl. I, p. 109.

²² Karlheinz Stierle, *op. cit.*, p. 383. C'est en 1793 qu'a eu la profanation des tombeaux royaux de la Basilique de Saint-Denis. Voir Louis Réau, *Histoire du vandalisme : les monuments détruits de l'art français* (1959), édition augmentée par Michel Fleury et Guy-Michel Leproux, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, p. 286-289.

tel contexte, la présence du verbe « refondre » rend une sorte de double sens, évoquant destruction et récréation, anéantissement suivi de renaissance. Cette amphibologie introduit d'autres symboles mystiques :

Salamandres partout !... Enfer ! Éden du monde !
Paris ! principe et fin ! Paris ! ombre et flambeau !...
Je ne sais si c'est mal, tout cela ; mais c'est beau !
Mais c'est grand ! mais on sent jusqu'au fond de son âme
Qu'un monde tout nouveau se forge à cette flamme²³ ;

André Jarry a montré à quel point la synthèse « principe et fin » et l'antithèse « ombre et flambeau » étaient loin d'être sur le même plan²⁴. Une certaine incohérence des symboles utilisés, telle que la signalent André Jarry ou Paul Viallaneix, ne nous semble aucunement interdire la présence, dans la poésie de Vigny, d'une logique du travail qui, depuis l'état de brouillon jusqu'à la forme définitive du poème, a modelé le visage de Paris. Le rejet d'un certain nombre d'idées donne au Paris de Vigny une forme qui n'est pas seulement empruntée au texte sacré, mais dont la nouvelle figure révèle une sorte d'absurdité propre à l'ancienne doctrine chrétienne. Pour autant, la poésie de Vigny n'est pas sans modèle. Comme nous l'avons vu plus haut, le poète a cherché à rapprocher Paris de la Jérusalem de l'Apocalypse. La fréquence de l'asyndète (« Enfer ! Éden du monde ! », v. 156), sémantiquement et syntaxiquement, confère à l'univers du poème une dimension catastrophique.

De ce point de vue, le symbole chez Vigny n'impose à ses lecteurs aucune interprétation. L'image de la fournaise est plurivoque : exaltation de l'énergie, abîme pseudo-apocalyptique, naissance ou renaissance, mais aussi néant. Si la

²³ « Paris », v. 156-160, Pl. I, p. 109.

²⁴ André Jarry, *Alfred de Vigny. Étapes et sens du geste littéraire*, Genève, Droz, t. I, 1998, p. 309. Selon l'auteur, l'énoncé « principe et fin » décalque la formule théologique d'*alpha et oméga*.

poésie de Vigny n'est pas sans modèle, son univers symbolique ne se rapporte à aucun modèle contemporain et ne se retrouve ni chez Lamartine, ni chez Hugo, Gautier ou Barbier.

Révélation sans prophète, apocalypse sans royaume

Il convient de nous interroger sur le rôle exact des trois courants réformateurs (Lamennais, Benjamin Constant et l'école de Saint-Simon) dont la pensée fait l'objet d'une mise en scène particulière. A certain moment de sa vie, Vigny a eu de l'estime pour les travaux de ces penseurs. Quel mérite peut-on leur retrouver ?

Le cas de Lamennais, au journal (*L'Avenir*) duquel Vigny avait participé, touche à la question du néo-catholicisme. Il est significatif que la figure de Lamennais, identifié à Jésus dans une prière christique sur le mont des oliviers (« *Lamma Sabacthani* », v. 98), implore en vain le Ciel, pour que le Christ reparaisse et que l'Église renaisse : Dieu se tait. L'expression du silence est deux fois répétée : « — Rien... Le corps du Dieu ploie aux mains du dernier homme, / Prêtre pauvre et puissant pour Rome et malgré Rome » (v. 107-108) et « Rien... Il n'ouvrira pas son oreille endormie / Aux lamentations du nouveau Jérémie » (v. 111-112). Au vers 108, les deux hémistiches présentent une structure de chiasme (autrement dit, il est puissant pour Rome, et pauvre malgré Rome) qui fait ressortir le paradoxe de la situation. La figure de ce prêtre n'en fait rien de plus qu'un Jérémie du XIX^e siècle.

A l'égard de Benjamin Constant, le ton change. Dès que le penseur prononce le mot « Liberté ! » (v. 115), devise du libéralisme, il sera amené à tuer « Comme un taureau le tue aux pieds de sa Déesse, / Parce qu'ayant en vain quarante ans combattu, / Il ne peut rien construire où tout est abattu » (v. 116-118). Ainsi Constant ira-t-il frayant ses chemins, « Réglant et mesurant, sans règle et sans compas » (v. 122) : parallélisme qui convoie une critique du penseur incapable, finalement, d'établir une vision véritable du monde.

Parmi ces trois figures réformatrices, c'est l'école saint-simonienne, qu'a le plus appréciée notre poète. Le mérite des disciples de Saint-Simon est d'avoir remplacé la « Liberté » par l'« Égalité » (v. 130). Cette devise de la pensée sociale maintient pourtant, pour une aristocratie de l'esprit, l'idée d'une distinction au sein du nivellement démocratique. Certains des saint-simoniens mettent en avant une religion universelle :

Et c'est un temple ; un Temple immense, universel,
Où l'homme n'offrira ni l'encens, ni le sel,
Ni le sang, ni le pain, ni le vin, ni l'hostie,
Mais son temps et sa vie en œuvre convertie,
(...)
Seul, sans père et sans fils, soumis à la parole,
L'union est son but et le travail son rôle,
Et, selon celui-là, qui parle après Jésus,
*Tous seront appelés et tous seront élus*²⁵.

Les vers 134 et 135 développent des images christiques. On reconnaît encore un parallélisme au dernier vers (sang-vin et pain-hostie) : toutefois l'eucharistie laisse la place à une autre « bonne nouvelle ». L'école de Saint-Simon se substitue au mystère évangélique (« Beaucoup sont appelés, mais peu sont élus²⁶ »). Cette religion reposant sur le nivellement n'implique aucune notion de grâce nécessitante. Sur ce point, Vigny pourrait être inquiet.

Cette mise en scène de la pensée des trois réformateurs romantiques ne vise pas à une analyse détaillée de chaque doctrine, mais à faire le point sur l'œuvre de chacun. Au sens strict, aucune de ces trois figures n'est un prophète : il convient donc de nous demander d'où vient chacune de ces révélations. De l'extérieur ou de l'intérieur ? Or quel rapport entre la

²⁵ « Paris », v. 133-136, et 139-142, Pl. I, p. 109.

²⁶ Matthieu, XXII, 14.

transcendance et l'immanence ? Question délicate, qui touche de près celle de l'établissement d'une religion nouvelle et moderne au XIX^e siècle.

Sur la conception du prophète chez Vigny, André Jarry a apporté cette réponse : « Paris » serait un discours prophétique sans prophète²⁷. Le narrateur ne révèle au voyageur que la réalité actuelle (c'est-à-dire que « Descendons, et quittons cette imposante cime », v. 235). Le narrateur « se retrouve uniquement en position de *médiateur du sens*, sans s'engager dans une action²⁸. » Au sens strict, le narrateur n'est ni *médiateur*, ni *prophète*, à condition qu'il est interprète de sens du monde sans espérance ou voire *créateur de sens* (André Jarry). C'est ce que Vigny pensa de la forme de *vates*.

Revenons sur le poème de « Paris ». À mesure que le narrateur expose les visions des trois réformateurs contemporains, il tend à s'identifier avec le voyageur. C'est l'éblouissement du voyageur que le narrateur cherche à partager :

Le vertige parfois est prophétique. — Il fait
Qu'une Fournaise ardente éblouit ta paupière ?
(...)
Et le feu du brasier qui montait vers les cieux
M'éblouit tellement que je fermai les yeux²⁹.

Ainsi les deux interlocuteurs confondus ensemble ne forment plus qu'un seul visionnaire. Or il ne s'agit pas de « voir », mais de « sentir » (v. 161 et 162) ou de « croire entrevoir » (v. 213). Cette vision virtuelle est proche de

²⁷ André Jarry, *op. cit.*, t. I, p. 313. A propos de la comparaison entre « Moïse » et « Paris », l'auteur a soutenu que le premier poème met en scène un prophète sans discours prophétique et que le dernier est le cadre d'un discours prophétique sans prophète.

²⁸ *Ibid.*, p. 313.

²⁹ « Paris », v. 74-75 et 201-202, Pl. I, p. 107 et 111.

l'illusion intime. Seul le narrateur, en tant que guide du voyageur, s'en rend compte : « Comme l'illusion de la raison se joue ! » (v. 199). En ce sens, le dernier discours du voyageur donne forme à cette illusion. Les références apocalyptiques y abondent. Le voyageur n'emploie pas directement le verbe « voir » : il « semble voir », il « tremble » (« Je tremble / Que ce ne soit Paris », v. 216-217), tant son récit est empli d'incertitude. Le narrateur, quant à lui, cesse d'interpréter les visions du voyageur (ou ses pensées), assurant sa propre vision de l'avenir sur l'absence de révélation :

« (...) — Il se peut bien, (...)
Que cela nous arrive avec ou sans prodige ;
Le ciel est noir sur nous ; mais il faudrait alors
Qu'ailleurs pour l'avenir il fût d'autres trésors,
Et je n'en connais pas. Si la force divine
Est en ceux dont l'esprit sent, prévoit et devine,
Elle est ici. — Le Ciel la révère³⁰. (...)

Le poète reste très incertain quant à la réalisation des prodiges et à la forme du monde à venir. Ce qui est sûr, c'est que l'avènement d'une révélation dépend toujours du Ciel, mais le ciel est noir au-dessus des deux interlocuteurs. Jusqu'à quels points peut-on prendre au sérieux la mise en forme de cette vision de Paris chez Vigny ? Il est en premier lieu possible de penser que cette scène est tout entière placée sous le signe de l'ironie romantique. Sans aucune communication avec Dieu, sans prodige, que peut-on représenter ? La tentative poétique de Vigny consiste à inventer la forme d'une fable sacrée et moderne, prenant acte d'un monde sans révélation, ni Sauveur, ni mérite, ni Grâce, ni appel au Salut. Prise au sérieux, cette idée définit un monde catastrophique. Dans un deuxième temps, le poème de Vigny peut être rapproché d'une satire du monde contemporain, stigmatisant une série d'actes de vandalisme

³⁰ « Paris », v. 223-229, Pl. I, p. 111.

ininterrompus entre la Première République et les années 1830, ainsi qu'une indifférence vis-à-vis de la religion, de l'art et de la poésie sur laquelle il convient d'alerter les temps modernes. En troisième lieu, la poésie de Vigny vise à une réflexion sur soi. Le narrateur n'en indique pas le dernier mot, préférant suggérer que : « (...) levant seul ta voix dans le désert sans bruit, / Tu crieras : *Pour longtemps le monde est dans la nuit !* » (v. 257-258). L'évocation des livres de prophètes tels qu'Isaïe (XL, 3) fait ressortir dans l'âme moderne l'angoisse profonde et l'inquiétude métaphysique. Chaque lecture du poème apocalyptique de Vigny, la « Fournaise », pose la question d'un monde sans espérance ni Salut.

En guise de conclusion

Nous avons examiné les visions de Paris, l'imagerie symbolique, ainsi que la mise en forme de l'imaginaire apocalyptique avec la notion de prophétie dans le poème de Vigny, intitulé « Paris ». Contemplant d'en haut la capitale de la France, deux interlocuteurs s'interrogent mutuellement sur les visions virtuelle et métaphysique de Paris. L'image symbolique de la capitale n'est donc pas sans équivoque, dans la mesure où la poésie de Vigny met en scène un monde apocalyptique. La présentation de la pensée des trois réformateurs romantiques nous permet de remettre en question les résultats de ces efforts spéculatifs. La position du prophète doit être considérée comme liée à la mise en forme d'une révélation ou d'une espérance.

Rappelons bien que le poème de « Paris » est sous-titré « Élévation ». La poésie de Vigny s'investit dans un travail d'élévation du poème, cherchant à établir un nouveau genre poétique, qui ait pour mission de « partir de la peinture d'une image toute terrestre », afin de « s'élever à des vues d'une nature plus divine³¹ ». Si ce nouveau genre lui-même a tourné court, cette

³¹ Lettre à Camilla Maunoir du 21 décembre 1838, in Alfred de Vigny, *Correspondance*, sous la direction de Madeleine Ambrière, Paris, Classiques Garnier,

tentative va donner la première impulsion au grand effort du poème philosophique, beaucoup plus chargé de significations métaphysique et théologique, dans lequel notre poète s'interrogera sur l'en deçà (un monde apocalyptique sans espérance et plein du Mal), plutôt que sur l'au-delà (Ascension de Jésus ou élévation de l'âme), à travers la scène christique et évangélique du Mont des Oliviers.