

Aicard-Vigny, du discours au poème

Jean Aicard voit le jour et fait son apprentissage littéraire dans une des périodes les plus effervescentes de la poésie en France : les trente dernières années du XIX^e siècle. Sa naissance coïncide avec une révolution où se fait le deuil des illusions messianiques du mouvement romantique, sa jeunesse méconnaît presque Baudelaire et la liquidation du romantisme, se frotte à Hugo qui l'accueille et l'encourage, côtoie les Parnassiens à travers Sully Prudhomme, qu'il cite souvent, et Coppée, de qui bien des aspects le rapprochent.

Il ne semble pas que le symbolisme ni la modernité poétique de son temps l'aient impressionné favorablement. Il restera fidèle à ses années de formation et à une poésie aux contours et dess(e)ins clairs. Ce poète ne paraît pas son propre contemporain : il vit une époque où s'exacerbe le conflit entre une société matérialiste et la vie poétique, mais à la fière sécession d'un Baudelaire ou d'un Verlaine, il préfère une insertion harmonieuse, celle par exemple du dernier Hugo (celui de *L'art d'être grand-père*), qui demeure pour lui un modèle d'art et de vie. Passionné notamment par le monde de l'enfance, il est le promoteur de belles idées poétiques, entre le symbole plus ou moins classique et l'allégorie plus ou moins traditionnelle. L'invention chez Aicard comme chez d'autres est souvent provoquée par le souci de décliner exhaustivement les motifs attachés à un domaine. *La chanson de l'enfant* est un de ces essais. On peut en retenir, par exemple, le motif des deux lyres, une d'argent, les sept cheveux de l'aïeule, une d'or, les sept cheveux

Jean Aicard, du poème au roman

d'enfant, tendues sur une baguette de coudrier et que fait chanter le vent :

C'est que, lyre d'argent, ils ignorent encor
Ce que tu dis pleurante au vent qui te caresse...
Et nous n'entendons plus l'histoire enchanteresse
Que tu leur dis tout bas, petite lyre d'or¹.

Le rapport entre poésie et enfance, d'abord pensé, dans *A la petite Marie*, de façon un peu triviale :

Enfant qui demandez « pourquoi je suis poète »
Et pourquoi nuit et jour on fatigue sa tête
A raconter en vers son cœur et son esprit,
Pourquoi je mets enfin mes rêves par écrit (...)
C'est pour que l'on m'apprenne et que l'on me récite².

Ce rapport est ailleurs, dans le poème *Blanche*, saisi à travers la notion du rythme, dans une vision presque métaphysique et totale :

Amour du rythme ! étrange amour, je te retrouve !
Qui pourra nous conter ce qu'un enfant éprouve,
O Rythme, en t'écoutant ?
N'es-tu pas un écho des mers frappant les terres ?
N'es-tu pas le frisson du sang dans les artères
Et dans le cœur battant !
Ah ! je te resterai fidèle, Rythme ou Nombre,
Toi qui des cœurs d'enfant aux feux de l'éther sombre
Règles l'ordre éternel³ !

De l'enfant, Aicard pose, au début de son recueil, que « C'est lui, la poésie », titre d'un poème dont la dimension théorique n'est pas négligeable. La muse, au moment de quitter la terre, s'est arrêtée à la vision d'un sourire d'enfant bercé d'un chant de femme. Et comme le poète, l'enfant est *étranger* au monde d'ici-bas :

Cependant qu'aux cités chacun suit son envie,
Dans l'oubli des vrais biens de Dieu,
L'enfant cherche, étranger, ce qui dans cette vie
Lui rappelle son pays bleu⁴.

Il y a toute une théorie en ces accents si baudelairiens, raccordés à la thématique aicardienne. Pour la suite, gardons en mémoire ces vues générales qui exaltent le dire poétique en associant l'art à la forme nombreuse (option des plus parnassiennes).

Ce statut d'éternel exilé, qui lui semble l'apanage du vrai poète, explique sans doute la fascination de Jean Aicard pour Alfred de Vigny. En 1914, Fernand Laudet lui avait commandé une série de conférences sur ce poète, pour sa *Revue hebdomadaire*. L'académicien s'en acquitta avec un long texte, près de 300 pages qui témoignent de la profonde admiration de l'auteur pour un sujet qu'il connaît à fond. La monographie s'articule en quatre conférences : « Le poète », « Alfred de Vigny novateur », « Alfred de Vigny écrivain social » et « Les souffrances d'Alfred de Vigny », prononcées les 6, 13, 20 et 29 mars 1914, au Foyer de l'Académie française⁵.

Avec Vigny, les rapports de Jean Aicard sont autant formels que thématiques, et ces affinités littéraires mériteraient toute une patiente étude, qui excéderait les limites de ce colloque. Plutôt qu'à la conférence-fleuve dans son ensemble, je m'attacherai dans un instant à deux ou trois curieux passages, où Aicard se montre sous un jour inattendu. En effet, après avoir très largement commenté l'œuvre et la pensée du poète, Aicard, vers les pages 251-253, puis à la toute fin, pages 291-295, insère deux pièces de sa main, relativement étendues, qui sont chacune à sa manière une *réécriture* de l'œuvre commentée.

Un détour s'impose ici, pour justifier l'intérêt qu'on peut aujourd'hui prendre à ce que, depuis *Palimpsestes* de Gérard Genette⁶, il est convenu d'appeler « la littérature au second degré ». Si l'on excepte la situation expérimentale de l'atelier, qui s'intéresse à l'écriture est toujours dans l'inconfortable position d'avoir à décrire des processus de conception et d'élaboration à partir de produits finis et comme cristallisés, les textes. Grande est alors la tentation de s'appuyer massivement sur les déclarations théoriques de l'auteur ou de ses plus marquants spécialistes pour tâcher de retrouver dans le texte la réalisation d'intentions autoriales toujours plus ou moins sujettes à caution. Or, il en est ainsi aussi longtemps qu'on ne s'avise pas d'un fait simple, à savoir que, à des degrés infiniment variables, *toute écriture est toujours une réécriture*, qu'il s'agisse de son propre texte ou de celui d'un autre. Comme le disait déjà un contemporain de Jean Aicard, le critique – et académicien – Ferdinand Brunetière : « De toutes les influences qui s'exercent dans l'histoire d'une littérature, la principale est celle des œuvres sur les œuvres. » Longtemps pensée en termes d'intertextualité (Kristeva), cette relation d'un texte à tel autre

Jean Aicard, du poème au roman

qu'il reprend (pour le citer, transformer, parodier, travestir ou imiter) peut précisément être cernée de façon dynamique comme la dérivation, selon des procédures parfaitement descriptibles, à partir d'un écrit A, ou *hypotexte*, d'un écrit B, son *hypertexte*. Dans cette optique formelle, il n'y a jamais de création *ex nihilo*, mais une production, infiniment contingente, d'écrits dont l'originalité n'est jamais pure, parce qu'elle ne saurait l'être. Par ailleurs, tout l'intérêt de ce concept de relation est de pouvoir comparer l'*hypertextualité* (un texte « sur » un texte, qu'il métamorphose) avec un tout autre rapport entre textes : quoique sur un tout autre mode, le commentaire est aussi un discours « sur » un autre.

Or, il est impossible de commenter un texte quelconque sans lui faire subir un certain nombre de transformations très sensibles, à commencer par la citation, qui implique la coupure et le prélèvement, et une mise en contexte différent. Butor peut ainsi parler de la citation comme d'une forme de parodie minimale, tant il est vrai que le sens subit toujours un gauchissement lié à l'opération :

La citation la plus littérale est déjà dans une certaine mesure une parodie. Le simple prélèvement la transforme, le choix dans lequel je l'insère, sa découpe (deux critiques peuvent citer le même passage en fixant ses bords différemment), les allègements que j'opère à l'intérieur, lesquels peuvent substituer une autre grammaire à l'originelle, et naturellement la façon dont je l'aborde, dont elle est prise dans mon commentaire⁷.

Il est à parier que la métamorphose s'aggrave lorsqu'on a affaire à un praticien, qui est plus poète que critique. Ainsi, dans la première partie, lorsque notre conférencier parle de Vigny novateur, il se voit induit à le comparer à un autre phare du romantisme, Hugo :

Dans *le Déluge*, comme dans *la Colère de Samson*, nous retrouvons la grandeur simple qui semble préparer l'un des avènements de Victor Hugo, annoncer les tableaux les plus largement brossés de *la Légende des siècles*...

Or, en cette question de styles (thèmes et formes), tout restant affaire de sensibilité lectorale, Aicard emprunte un bien étrange détour :

On me permettra de proposer une énigme. De qui sont les douze vers que voici ?

La terre était riante et dans sa fleur première ;
Le jour avait encor cette même lumière
Qui du ciel embellit couronna les hauteurs
Quand Dieu la fit tomber de ses doigts créateurs...

Rien n'avait dans sa forme altéré la nature...
 Tout suivait sa loi douce et son premier penchant...
 La prière semblait à la clarté mêlée ;
 Et sur cette nature encore immaculée
 Qui du verbe éternel avait gardé l'accent,
 Sur ce monde céleste, angélique, innocent,
 Le matin, murmurant une sainte parole,
 Souriait, – et l'aurore était une auréole...

De qui ces douze vers ? D'Alfred de Vigny ou de Victor Hugo ?
 Eh bien, les six premiers sont d'Alfred de Vigny (*le Déluge*), les six autres de Victor Hugo (*le Sacre de la femme*).
 Et maintenant à qui attribuerons-nous le distique suivant :

Et la beauté du monde attestait son enfance,
 Et rien n'était petit quoique tout fût enfant ?

Le premier vers est d'Alfred de Vigny et le second de Victor Hugo. Seulement le premier est de 1823 ; le second de ces vers est dans *la Légende des siècles*, première série, publiée en 1859. (...) On pourrait multiplier de tels rapprochements. Ce ne serait qu'un jeu ; il sied de ne pas s'y attarder davantage. Il nous suffit d'avoir, par quelques exemples, affirmé de Vigny poète comme précurseur et comme novateur⁸.

Avec sa très sincère modestie, le commentaire, osons le dire, n'est pas à la hauteur de la méthode, ici. Le « rapprochement » en question aboutit à un tiers texte qui est moins l'addition que le produit de la combinaison des deux premiers, et nous sommes, bien avant la lettre, en pleine *littérature potentielle*. Le conférencier, faute de prendre toute la mesure de son geste, ne répond guère, d'ailleurs, à la question qu'il a lui-même posée : *comme distique, comme groupe de douze vers, ces performances ne sont ni de Vigny ni de Hugo, mais bien de Jean Aicard*, lequel est allé choisir les passages d'après leur mutuelle compatibilité sémantico-stylistique ! (L'idée ne viendrait à personne d'attribuer à un autre qu'Ausone le célèbre *Centon nuptial*, que le poète latin, dans sa joute poétique contre l'empereur Valentinien, composa intégralement, pourtant, de morceaux virgiliens.) Mais l'aveuglement s'explique. La fonction discursive dominante (fonction critique, ici : revaloriser un auteur oublié) conduit à minimiser la pratique qui permet de le convoquer, en occultant la réécriture, ou en l'avouant de façon un peu honteuse, comme un acte ludique (« Ce ne serait qu'un jeu ; il sied de ne pas s'y attarder davantage »).

Jean Aicard, du poème au roman

Notons-le, toutefois, ce que furtivement l'auteur aborde pour sitôt l'écartier, c'est une conception, infiniment moderne, de la lecture comme réécriture, *jeu intertextuel*.

Dès lors qu'intervient cette notion de jeu, les frontières ont tendance à s'estomper entre les sphères discursives, entre les pratiques : créer/gloser, écrire/récrire. Jean Aicard en fait une démonstration spontanée tout à fait exemplaire, à la fin de la quatrième conférence. Cette partie sur les « douleurs » du poète apparaît très datée, entièrement solidaire du beuvisme qui domine encore la critique littéraire de l'époque ; touchant un romantique, en particulier, cette emprise d'une conception biographiste de la littérature semblait aller de soi. L'on va voir cependant comment, praticien de l'écriture et amoureux du nombre, Aicard parvient à transformer le discours en poème.

Touchant Vigny, le problème le plus important, peut-être, au niveau idéologique, est celui de son rapport à la religion chrétienne. Aicard est tout particulièrement intéressé à la question, lui, le catholique inconditionnel qui, avec *Jésus*⁹, est capable d'écrire – de récrire – en pièces de vers de formes variées tout le *Nouveau Testament*. Or, de textes comme le « Moïse » des *Poèmes antiques et modernes* (1826-1837), et surtout « Le Mont des Oliviers » du recueil posthume *Les Destinées* (1864), le pessimisme crépusculaire s'accorde fort mal avec une religion qui prône l'attachement de Dieu pour les hommes, et où l'espérance est l'une des vertus théologiques. Pour la dernière pièce citée, composée entre 1839 et 1843, Vigny semble d'ailleurs avoir très âprement souligné la leçon du mont Gethsémani :

Mais le ciel reste noir, et Dieu ne répond pas.

En lui ajoutant, en 1862, la strophe peut-être la plus connue de son œuvre :

LE SILENCE

S'il est vrai qu'au Jardin sacré des Ecritures,
Le Fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté ;
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence,
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.

Aux antipodes de la vision d'un Lamartine ou d'un Hugo, ce texte terrible, dès longtemps considéré comme un testament spirituel, apparaît le dernier mot de la révolte humaine contre le doute qu'une divinité cruelle, par son silence, semble entretenir chez la créature¹⁰. Dans son étude, Aicard cite les trois derniers vers, mais s'empresse, non sans paradoxe, de corriger l'interprétation :

Et, malgré ce serment sur l'autel du silence, *et précisément en le prononçant*, nul n'a jeté plus haut qu'Alfred de Vigny la *clameur de l'espoir quand même*¹¹.

Il s'agit essentiellement de sauver Vigny du nihilisme, à seule fin de l'opposer à Nietzsche, comme Aicard s'y emploiera à la fin de la première conférence. D'où l'envisagement de Vigny comme pur poète :

Donc, ne cherchons pas un système dans l'œuvre du poète, n'y cherchons pas non plus le silence promis, beaucoup trop contraire à l'essence de son art ; n'y cherchons que l'écho de ses émotions ; songez que sa mission de poète fut surtout de fournir une expression aux douleurs muettes et aux aspirations confuses de son époque, prolongée jusqu'à nous¹².

Il y a, force est de l'avouer, une bonne dose de rhétorique jésuite dans cette illustration d'un Vigny chrétien-quand-même, et l'on sent qu'il s'agit d'un véritable enjeu idéologique et spirituel pour notre conférencier. Aicard n'aurait pas multiplié les précautions¹³ ni tant insisté sur le droit de la poésie à la non-rigueur s'il ne préparait un coup de force herméneutique. Il y revient dans la quatrième partie, en argumentant assez habilement son analyse :

Il ne reproche à la Puissance inconnue que de se voiler. Non, ce n'est pas la nier que de se révolter, par amour, contre son silence inexorable. (...) Songer à la Cause infinie, à l'éternelle Justice voilée obstinément, sentir qu'on en est écrasé, l'interroger en la priant parce qu'on la croit souverainement bonne, – ou bien en douter et la nier parce qu'on souffre de son cruel mutisme, c'est toujours l'hommage. Le blasphème n'est souvent que le tribut d'un vaincu, frémissant d'avoir à subir un vainqueur voilé. A toute heure de son existence, de Vigny a vénéré le mystère, et sa volonté de souffrir en silence ne refoulait pas longtemps le pathétique appel qu'il formulait sans cesse dans le secret de son cœur. Mais, pas plus son hautain silence que ses cris de désespéré ne suggèrent la désespérance.

C'est ici que le poète Aicard intervient, avec une opération de réécriture dont il est aisé de décrire les phases. Il annonce :

Jean Aicard, du poème au roman

Pour rendre cette idée moins indigne du poète qui nous l'inspire, j'ai tenté de lui donner une forme poétique, et j'ai emprunté à Alfred de Vigny, pour le mieux honorer, une image qu'il a fixée ainsi dans son *Journal* : un serpent s'attache à un cygne, le cygne s'envole et emporte son ennemi roulé à son col et sous son aile.

Le passage en question du *Journal d'un poète* se situe vers la fin, et fait partie d'une section significativement intitulée « Poèmes à faire » – une formule qui est plus qu'une invite –, datée de 1833. En voici l'intégralité :

LE CYGNE

Si un serpent s'attache à un cygne, le cygne s'envole et emporte son ennemi roulé à son col et sous son aile.

Le reptile boit son sang, le mord et lui darde son venin dans les veines. Il est soutenu dans l'air par le cygne, et, de loin, à ses écailles vertes, à ses faux reflets d'or, on le prendrait pour un brillant collier.

Non, il n'est rien que fiel et destruction, et il ramperait sur terre ou sous terre, il se noierait dans les bourbiers s'il n'était soutenu dans les hautes régions par l'oiseau pur et divin qu'il dévore.

Aussi l'impuissant Zoïle est porté dans l'azur du ciel et dans la lumière par le poète créateur, qu'il déchire en s'attachant à ses flancs pour laisser, fût-ce en lettres de sang, son nom empreint sur le cœur du pur immortel¹⁴.

Il y aurait une histoire à faire de ces oiseaux symboles du poète : les « Oiseaux de passage » de Lamartine, le « Pélican » de Musset, « l'Albatros » de Baudelaire, le « Cygne » de Mallarmé, qui est déjà loin de celui de Vigny, et qui subit également un sort fatal (chez Mallarmé, le cygne se prendra au piège d'un lac gelé). La première opération que permet cette association symbolique est l'application de la métaphore à... son auteur :

LE CYGNE

Dans sa grâce angélique et sa blancheur insigne
Mieux que le Mantouan de Vigny fut un cygne¹⁵.

Et il est permis de prendre au pied de la lettre la comparaison du second vers, tant il est poétiquement vrai que le nom de Vigny partage, avec cYGNé, plus de lettres que le nom du « cygne de Mantoue »,

Virgile. Sans sous-estimer cette détermination matérielle cryptique et peut-être inconsciente, il est clair que Jean Aicard s'emploie à développer une image symbolique qui fait comme le bilan de ses observations littéraires :

Etranger à la terre, épris d'un songe pur,
 Il ne quittait que pour monter en plein azur,
 Les lacs dont la splendeur est comme un ciel sur terre.
 Il y nageait, beau, triste, et toujours solitaire,
 Heureux de ne toucher, de n'aimer, de ne voir
 Que le bleu de l'espace et lui – dans ce miroir¹⁶.

Mais les choses ne sont pas si simples, car un tel portrait articule de fait une vision du poète propre à Aicard et déjà aperçue plus haut (« Etranger à la terre ») à un autre intertexte vignyen, le distique en refrain-variation du *Moïse*, dont les mots-rimes ont été inversés :

O Seigneur ! j'ai vécu puissant et solitaire,
 Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

Latérale mais sensible, cette application à l'auteur des mots mêmes du patriarche est très parlante : Moïse est pour Vigny le prophète – et l'on sait combien les romantiques ont vu dans ce rôle l'emblème de la mission poétique – mais surtout l'envoyé de Dieu en proie au doute. La suite du texte reprend en le développant, selon une amplification rhétorique, l'apologue du cygne et du serpent :

Or, sous le clair azur qu'en voguant il refoule,
 Voici que, tout au fond, un serpent se déroule
 Et, passant sous son aile, encercle son beau col.
 Le cygne veut le fuir, s'enlève et prend son vol...
 Trop tard! L'oiseau divin, dans sa fuite inutile,
 Emporte au ciel d'en haut le venimeux reptile,
 Et vainement il le secoue avec effroi :
 Le Doute au noir venin empoisonne sa foi ;
 L'éternel désespoir à ce grand cœur s'attache ;
 Le sang, sur les blancheurs met sa splendide tache ;
 La bête verte ondule, avec des reflets d'or,
 Sur tant de pureté qu'elle rehausse encor :
 C'est un vivant collier où la gloire étincelle,
 Mais, sous les beaux reflets changeants, le sang ruisselle,
 Car le cygne est mordu par le collier vivant !
 Il saigne et vole. Il va, l'aile gonflée au vent,
 Son grand cœur dévoré plein de cris qu'il sait taire ;

Jean Aicard, du poème au roman

Il va, dans un dédain sublime de la terre,
Où le Mal rampe, où tout est fange, lie et fiel,
Ce qui naquit dans l'ombre, il l'emporte en plein ciel ;
La bête, née au fond des eaux, parmi la vase,
Il l'élève avec lui vers le rêve et l'extase,
Et son martyr affreux, que nous n'entendons pas,
Le fait plus magnifique à nos regards d'en bas¹⁷.

Sur le plan narratif, l'aventure tragique s'aboutit assez maladroitement au portrait initial, avec ce passage au présent plutôt abrupt. Le plus intéressant est que maintenant, on le voit, c'est au prix d'un détournement spectaculaire que se fait l'application. Chez Vigny, le serpent était au cygne ce que le critique venimeux (dont Zoïle est la figure antonomastique) est au poète, ce « pur immortel » : ils n'appartiennent pas au même règne, mais le critique profite en parasite de la gloire du poète alors même qu'il le saigne. Chez Aicard, le reptile devient ce que l'inquiétude religieuse est à l'âme de qui signa *Le Silence*. Il est le « Doute au noir venin », cet « éternel désespoir » qui est péché devant Dieu. Et c'est en vers extrêmement vignyens que se termine la pièce, sur huit alexandrins qui sont comme la riposte aux sept du *Silence* :

Un jour, las de porter tant d'angoisse muette,
Le cygne, l'âme ailée et blanche du poète,
Jette un cri de colère aux silences du ciel...
Mais ce blasphème en pleurs n'est qu'un suprême appel
Vers la Pitié d'en haut trop sourde à la souffrance ;
Le cri désespéré n'est qu'un cri d'espérance ;
Dieu ne se méprend pas à la ferveur d'un vœu :
L'impiété retombe, et l'amour monte à Dieu¹⁸.

Un Dieu qui sait lire dans les gestes humains. Voilà un bel exemple de réinvestissement, comme si pour prouver une interprétation, le meilleur et le plus court était d'écrire le texte qui en est virtuellement le support. Ce texte idéal, il faut simplement, avec un rien d'audace, l'écrire comme s'il s'agissait d'une extension de l'œuvre attestée : le résultat troublant est une sorte de carrefour intertextuel où les fragments utiles de l'œuvre cible, prose ou poésie, sont convoqués et refondus dans leur suite. Vigny l'écrivait : Poèmes à *faire*. Lire, ici, c'est écrire un texte, soit dans l'œuvre même, soit à sa suite, pour en prolonger le sens. Je n'ai pas dissimulé la part de manipulation

interprétative que recèle cet exercice de reprise hypertextuelle, où l'on a rencontré, outre la versification du *Journal* et l'amplification du fragment, un détournement de sens et l'application de vers connus à un objet nouveau. Mais l'important de l'affaire est dans la leçon que délivre ici le critique-poète. Je la résumerai ainsi : il est certes beau de savoir parler, et fort savamment, *sur* Vigny, mais vient un moment, peut-être, où il est infiniment plus démonstratif de parler *le* Vigny, parler la langue et le style de l'auteur que l'on glose ; ce qui fait la supériorité du moindre pastiche sur le meilleur commentaire, c'est que le premier présuppose le second tout en le dépassant, en faisant ce que l'autre se contente de dire. Dans l'exécution, la démonstration d'Aicard n'est peut-être pas entièrement convaincante, et la performance a stimulé la verve de quelque Zoïle¹⁹. Mais il est sûr qu'il a cerné, et sa pratique en est la preuve, toutes les insuffisances, et peut-être l'infériorité statutaire du discours critique, toujours en situation d'extra-territorialité et à jamais hétérogène par rapport à l'œuvre glosée. On sait que le langage a comme spécificité sémiotique d'être un interprétant universel, puisqu'il sert à commenter tous les arts, y compris l'art verbal même. Mais la question qui se profile touche la pertinence du discours, s'agissant de littérature : et si le meilleur commentaire d'une œuvre poétique, c'était un poème ? Voilà ce que semble dire Jean Aicard.

En si bon chemin, comme un dernier tour de plume, le texte des conférences sur Vigny s'achève sur un nouveau poème qui n'a peut-être pas été prononcé mais qui est lui encore une réécriture. L'hypotexte n'est pas trop loin, puisque à la même page de son *Journal*, Vigny avait inscrit, juste avant *Le Cygne*, cet autre « poème à faire » :

LES PLANTES

Qu'un certain nombre de plantes avortent dans leur germe, qu'importe ! La nature fait germer, grandir et multiplier l'espèce. Ainsi, qu'un certain nombre d'êtres, par l'abus de la liberté, s'arrêtent dans leur voie ou s'en détournent, que résulte-t-il de là ? Ils languissent dans un état inférieur, ils descendent au lieu de s'élever ; mais, là où ils sont, ils demeurent soumis aux lois universelles qui régissent le tout. Ils se sont rapprochés des êtres organiques, ils en subissent la condition sans jamais réussir à étouffer en eux les instincts supérieurs opposés à ceux de la brute, d'où naît le sentiment de leur dégradation. Le désordre n'est que dans l'individu, il n'est point dans l'ensemble des choses. Les *natures* sont inaltérables.

Jean Aicard, du poème au roman

C'est un poète philosophe qui s'exprime, déchiffre dans le sort des végétaux une allégorie transparente de la condition humaine, dans sa finitude extrême, et en tire une grande leçon d'humilité : la soumission stoïque de l'individu, malgré sa soif de liberté, aux lois qui régissent l'ensemble du corps social. Un tel canevas, Aicard va le développer en une cinquantaine d'alexandrins (dix de plus que *Le cygne*), mais là encore en gauchissant l'idée dans le sens de son indéfectible optimisme. Il s'applique à inverser la proportion entre apologue et moralité, puisque chez lui, moins d'un vers suffit à l'application morale (je souligne)...

Ainsi pleurent, couverts de fange et de débris,
Les Germes dont les cris ressemblent à nos cris

...les 48 autres vers amplifiant la fable botanique. La révolte des Germes contre le Soleil qui se cache, Aicard veut y voir, derechef, celle de l'homme vignyen – ou de l'homme Vigny – contre le mystère dont s'enveloppe, inexorablement, la divinité qu'il implore (« Il ne reproche à la Puissance inconnue que de se voiler », affirmait-il plus haut). Aussi bien, il place sous le titre une épigraphe qui n'est autre que les sept vers du *Silence*, à laquelle le poème subséquent et, surtout, les huit derniers vers, apportent comme un démenti. Ici comme ailleurs, pour Aicard, il ne se peut faire que le Dieu chrétien soit offensé par le reniement d'une créature qui souffre et doute, et c'est sa foi qui conduit l'auteur à corriger, dirai-je d'un mot, le Vigny du *Mont des Oliviers* par le Hugo de *La pitié suprême*. Il ne m'appartient pas de juger si la thèse du blasphème comme ultime hommage est bien orthodoxe. Pour suivre de biais l'exemple, je laisserai le dernier mot à cet étrange poème (*voir ci-contre*), que Jean Aicard a pris soin de référencer : « La Garde, 1914 ».

Daniel BILOUS

LES GERMES

S'il est vrai qu'au Jardin sacré des Ecritures,
 Le Fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté ;
 Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
 Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
 Le juste opposera le dédain à l'absence,
 Et ne répondra plus que par un froid silence
 Au silence éternel de la Divinité.

Alfred de Vigny

L'ombre des bois, qui naît de leur profondeur même,
 Souvent les fait douter du soleil qui les aime :
 Oublieux du plein ciel dont leur dôme reluit,
 Ils ne voient plus en eux qu'une éternelle nuit.

Or tombant un par un, autour d'eux, dans cette ombre,
 Les fruits nombreux, émus d'espérances sans nombre,
 Ignorant qu'ils seront des forêts sous l'azur,
 Craignent d'avoir sous terre un avenir obscur,
 Et, dans les bois, on entend sourdre, en plaintes douces,
 Leur murmure qui court, comme une eau, sur les mousses...
 Les Germes ignorants pleurent, loin du grand jour,
 Leur désir infini de lumière et d'amour.

Tous, ils sont les captifs de leur propre mystère.
 L'un d'eux gémit : « Dans une humide et froide terre,
 Sur des rocs durs, sous des lichens pleins de frissons,
 Où se tordent des vers hideux – nous pourrissons ! »
 Quelques-uns disent : « Dans notre ombre, les racines,
 Si vieilles et pourtant nos sœurs et nos voisines,
 Nous ont parlé d'un ciel, sans l'avoir vu jamais,
 Que nos pères heureux touchent par leurs sommets...
 O soleil ! nous croyons que vers toi tout s'élève,
 La fourmi qui s'envole et les chênes en sève,
 Et que, loin, par-dessus cette ombre où nous souffrons,
 Les arbres jusqu'à toi dressent leurs nobles fronts ».

Un autre dit : « Puisque je meurs dans ma nuit triste,
 Comment croire, Soleil, que ta splendeur existe ?
 Tu n'es pas, puisque mon amour te prie en vain,
 Car la pitié, c'est l'âme même du divin.
 Et puisque je mourrai dans l'ombre coutumière,
 Tu n'es pas, tu n'es pas, Soleil, Espoir, Lumière !...
 Eh bien, puisque à l'appel d'un amour éperdu

Jean Aicard, du poème au roman

Le dieu toujours absent n'a jamais répondu,
 Désormais, ô mes sœurs, feuilles, fleurs, graines mûres,
 Refusons, par dédain, l'hommage et les murmures !
 ...Vous nous avez menti, racines des forêts !
 Qu'est-ce que des soleils qui demeurent secrets ?
 Lueurs, clartés, splendeurs n'ont leurs preuves qu'en elles,
 Et nous ne croyons plus qu'à nos nuits éternelles ! »

Ainsi pleurent, couverts de fange et de débris,
 Les Germes dont les cris ressemblent à nos cris.

Un matin l'homme arrive. Il taille, coupe, arrache ;
 Tout un pan de forêt s'abattra sous la hache ;
 Et lorsqu'enfin le pic ouvre soudainement
 La tranchée où l'on doit jeter un fondement,
 On reconnaît qu'en leurs ténèbres, glands et faïnes,
 Gonflés sans le savoir d'espérances certaines,
 Tous dans un seul amour et d'un élan pareil
 Même en le blasphémant, montaient vers le soleil.

La Garde, 1914.

NOTES

1. « Les deux lyres », in *La chanson de l'enfant*, G. Chamerot, Paris, 1884, p. 131. Le texte porte en exergue : « Ce petit inventeur de lyres se nommait Alphonse de Lamartine./ J. A ».
- 2 « A la petite Marie », *ibidem*, p. 95.
3. « Blanche », *ibidem*, p. 89.
4. « C'est lui, la Poésie », *ibidem*, p. 9.
5. *Alfred de Vigny : Conférences de la Revue hebdomadaire. Mars 1914*, Ernest Flammarion, Paris, 1914. Toutes nos références ultérieures vont à cette édition.
6. Ed. du Seuil, Paris, 1982.
7. *Répertoire III*, Ed. de Minuit, Paris, 1968, p. 18.
8. P. 91-93.
9. Ed. Flammarion, Paris, s. d.

10. Dans le *Journal*, au 15 septembre de cette même année 1862, Vigny va jusqu'à conjecturer, le jour du Jugement dernier, la comparution de Dieu au tribunal des croyants : « Ce sera ce jour-là que Dieu viendra se justifier devant toutes les âmes et tout ce qui est en vie. Il paraîtra et parlera, il dira clairement pourquoi la création et pourquoi la souffrance et la mort de l'innocence./ En ce moment, ce sera le genre humain ressuscité qui sera le juge, et l'Éternel, le Créateur, sera jugé par les générations rendues à la vie. »
11. P. 52 (je souligne).
12. *Ibidem*.
13. « Il (Vigny) n'est pas un dialecticien qui met la vie en formules ; c'est un être libre qui vit, vibre, se soumet, se révolte, nie et croit, comme un arbre chante au vent qui change ; son œuvre peut bien être philosophique, et devenir matière à analyse pour le philosophe, elle n'est pas philosophique. (...) Ce sont les troubles contradictoires d'Alfred de Vigny qui font sa grandeur. Poète et non philosophe, Vigny a le droit de se contredire. » (p. 50-51)
14. Alfred de Vigny, *Le Journal d'un poète*, L. Conard, Paris, 1935, 1^{re} éd. 1867.
15. P. 251.
16. P. 252.
17. P. 252-253.
18. P. 253.
19. Ainsi, dans leur *Anthologie du pastiche*, G. Crès et Cie, Paris, 1926, t. I, p. 109, Léon Deffoux et Pierre Dufay évoquent-ils Jean Aicard parmi les *pœtæ minores* : « Celui-là ne traita pas les autres de pasticheurs et, humblement, confessa avoir été inspiré par cette phrase du *Journal d'un poète* » (ils citent la première phrase du *Cygne*), puis ils présentent les huit derniers vers d'Aicard ainsi : « Et voici le galimatias qui résulta de cette trop suggestive lecture ».

