

PROFANATIONS DU POÈME ÉPIQUE ET LYRIQUE (1820-1850)

« *Spiritus flat ubi vult* »¹, l'Esprit souffle où il veut. Cet exergue que choisit Hugo au livre quatrième de ses *Odes et Ballades* constitue un écho de la Bible et dit justement que l'Esprit n'est pas assignable à un lieu, qu'il faut s'attendre, même en dehors du Livre sacré, dans le poème par exemple, à une invasion nouvelle de l'inspiration. C'est un fait historique : après les persécutions du clergé orchestrées par la Révolution française, on ne peut qu'enregistrer un regain du religieux qui se manifeste par un retour, ou une tentative de retour au catholicisme placé au fondement de l'individu et de l'État. Or personne ne peut faire que la Révolution n'ait pas été, que les philosophes des Lumières n'aient pas écrit ni promu l'esprit critique, si bien que ce christianisme restauré se trouve attaqué jusque de l'intérieur. Il apparaît désormais impossible à beaucoup de retourner à la foi aveugle et autoritaire de l'Ancien Régime. Le doute tient tête au dogme, déchirant les certitudes du croyant dans sa quête d'un Dieu.

Le poème lyrique, dans ce contexte, assume pour sa part, face au christianisme, une spiritualité plus diffuse, dans un cadre moins rigide. Certes, il reprend à son compte un certain nombre de matériaux culturels et cultuels qui lui permettent de réaffirmer le sens du divin et l'élévation qui participent de sa définition. Ce ne sont pas encore, au berceau du romantisme, les grandes provocations anticléricales d'un Baudelaire, d'un Lautréamont ou d'un Rimbaud², lesquels visent à renverser un système théologique qui infeste, selon eux, le corps comme l'âme, en leur inculquant dès l'origine le discours de la culpabilité et de la frustration. Mais c'est déjà une profanation qui s'ébauche, c'est-à-dire une sortie du temple, un ébranlement de l'appareil doctrinaire, inacceptable en particulier pour l'Église romaine. Car en même temps qu'il communie à l'Esprit, le poète lyrique se veut libre de penser son rapport au sacré et orchestre son émancipation, que ce soit dans l'adhésion distanciée ou au contraire dans la réserve et la mise en question des anciennes modalités de croire. En ce sens, le livre de poésie se conçoit, concurremment aux Écritures saintes, encycliques et sermons, comme cantique archaïque et église immédiate : à cette époque, à l'époque du premier romantisme, on peut dire que la poésie lyrique opère, d'une façon explicite, une captation du théologique. L'épopée y ajoute la dimension narrative qui propose, en marge du merveilleux ancien comme de l'eschatologie traditionnelle, sa propre vision de l'homme et de l'Histoire. C'est pourquoi je voudrais m'appuyer sur un certain nombre d'axiomes chargés de récapituler le rapport du poème épico-lyrique au catholicisme qui caractérise le premier XIX^e siècle.

1. Le lyrisme réinvestit l'hymnique existante et s'en nourrit.
2. La lyrique est emblématiquement partagée entre harpe et lyre (lyrisme et harpisme).
3. Le lyrisme propage le poème douteur.
4. Le sujet épico-lyrique reprend la messianicité comme sa mission propre.
5. Le poème se situe hors-dogme.
6. Le poème procède au détournement du liturgique.

¹ Victor Hugo, *Odes et Ballades*, Livre quatrième (1819-1827), Poésie/Gallimard, 1969, p. 197.

² Alain Vaillant, « Rimbaud ou le génie de l'anticléricalisme », *Europe* n° 966, octobre 2009, p. 94-101.

1. Le lyrisme réinvestit l'hymnique existante et s'en nourrit

Au début du XIX^e siècle, la religion tente de rasseoir son pouvoir temporel aussi bien que spirituel dans un pays réputé ruiné par la Révolution, le matérialisme et le rationalisme. Un tel réveil de ses cendres passe exemplairement par la prose de Chateaubriand, dans laquelle va se ressourcer le lyrisme qui s'ensuit. On connaît l'impact de son apologie. Car le *Génie du christianisme* postule la suprématie du catholicisme dans l'art : ce faisant, il confisque les créations du paganisme par ce qu'il est capable de manifester du sacré, à la faveur d'une confusion entre religion séculaire et religion esthétique, qui conduit tout naturellement à une défense et illustration de la poétique chrétienne.

C'est dire que le lyrisme romantique ne naît pas *ex nihilo*. Au contraire, il ne cesse de rappeler la somme de son passé, se rattachant toujours, tel est son mouvement fondamental, à un hypo-texte sacré qui peut seul se porter caution de son coefficient de vérité : il puise d'abord dans les traductions. Par exemple, Eugène de Genoude, auquel se lie le jeune Lamartine, traduit la Bible directement d'après le texte hébreu. Son *Livre de Job*, paru en avril 1818, accroît la vogue de la ferveur jobienne qui transpose la tonalité élégiaque sur le plan métaphysique en explorant l'origine de l'homme et les causes du mal.

Ah! périsse à jamais le jour qui m'a vu naître !
Ah! périsse à jamais la nuit qui m'a conçu !
Et le sein qui m'a donné l'être,
Et les genoux qui m'ont reçu³ !

La méditation de Lamartine intitulée « La Poésie sacrée » et sous-titrée « dithyrambe » se compose d'emprunts aux textes sacrés, à la façon d'un centon, et célèbre en Genoude celui qui sut régénérer l'accès aux Écritures, en même temps que la « lyre virginale » de cette allégorie. En 1820, les *Méditations poétiques* marquent donc ce moment décisif où le poème renoue avec la spiritualité, l'élévation, « toute la partie morale, divine, mélodieuse, de la pensée humaine »⁴, qu'on avait un peu trop tôt crue et proclamée morte. Bref, le poème lyrique dans ces années multiplie les biblismes et n'existe que d'être tissé dans le détail à partir des textes sacrés. Quant à la forme générale, il leur emprunte un nombre foisonnant de postures et de structures d'énonciation, que ce soient la lamentation, l'invocation, la prière ou l'hymne.

De même, en 1830, dans *Les Harmonies poétiques et religieuses*, intitulées d'abord *Psaumes modernes*, Lamartine se consacre à écrire des cantiques sur le modèle de David, berger-roi-poète, qui l'obsède. Investi de cette tradition orante, il présente sa voix lyrique, dans la pièce liminaire, « Invocation »⁵, comme « un souffle affaibli des bardes d'Israël ». Il y revivifie le lyrisme sacré du siècle précédent, qui s'adonnait à l'amplification du Psautier, sur le modèle d'un Louis Racine ou d'un Jean-Baptiste Rousseau. Notons que ces paraphrases peuvent donner lieu à des transpositions : « L'Invocation pour les Grecs »⁶ adapte à l'actualité des conflits les adjurations du Psalmiste et des prophètes en faveur d'Israël. Cette refonte du lyrisme sacré passe ici par l'abandon d'une posture prophétique acerbe, issue de l'Ancien Testament et assumée par certains prédicateurs contemporains, au profit d'une

³ Lamartine, « La Poésie sacrée », *Méditations poétiques, nouvelles méditations poétiques*, édition établie et annotée par Aurélie Loiseleur, Paris, Livre de Poche, 2006, p. 244.

⁴ Lamartine, « Des Destinées de la poésie », *Ibid*, p. 501.

⁵ Lamartine, « Invocation », *Harmonies poétiques et religieuses, Œuvres poétiques complètes*, édition établie et annotée par Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 291.

⁶ Lamartine, « Invocation pour les Grecs », *Harmonies poétiques et religieuses, ibid.*, p. 446. Il précise la date de cette pièce : 1826.

parole de réconciliation qui récuse le pouvoir temporel de l'Église et l'appel à la guerre sainte. Ainsi dans « Aux Chrétiens dans les temps d'épreuve »⁷, il leur prêche leurs propres valeurs de patience, d'humilité et de résignation, plutôt que la vengeance et le soulèvement belliqueux, réaffirmant haut et fort la séparation entre le pouvoir temporel et un pouvoir qui n'est pas de ce monde :

Ah! nous n'avons que trop, aux maîtres de la terre,
Emprunté, pour régner, leur puissance adultère;
Et dans la cause enfin du dieu saint et jaloux,
Mêlé la voix divine avec la voix humaine,
Jusqu'à ce que Juda confondît dans sa haine
La tyrannie et nous.

Ce *mea culpa* formulé au nom d'une communauté éprouvée (le sujet lyrique s'inclut dans la première personne du pluriel) invite les chrétiens à se repentir de leur conduite intransigeante et à ne plus multiplier inconsidérément les martyres en se montrant si généreux de la vie des autres. Implicitement, c'est tout un système théologico-politique, la collusion entre l'Église et l'État, qu'il va jusqu'à dénoncer, ruinant les prétentions au pouvoir d'une monarchie de droit divin. Le poète invite ici à une réinterprétation des Écritures qui congédie le religieux du gouvernement de la nation. Le poème a donc une autre lecture des intérêts du ciel qu'un certain nombre d'imprécateurs : il donne une chaire à la modération du discours et prêche au christianisme un désinvestissement des affaires publiques, au profit de son plus simple précepte qui est aussi son dernier mot, l'« Amour ».

Le lyrisme des années 1800-1830 renoue donc avec l'énergie du Verbe et s'inscrit dans une tradition d'élévation à laquelle il se veut fidèle, notamment par le biblisme et la paraphrase, ces basses continues du poème. Cet exercice spirituel (définition même de la méditation) exclut ici la dimension parodique, car il refonde une théologie de la parole qui investit le poète d'une mission auprès de la communauté des croyants, toute dispersée et inquiète qu'elle peut être alors.

2. La lyrique est emblématiquement partagée entre harpe et lyre (lyrisme et harpisme)

Une tension en résulte entre deux traditions, mise en relief par Victor Hugo dans le chant alterné de « La lyre et la Harpe » que les *Odes et Ballades*⁸ donnent à entendre. L'opposition de ces « deux lointaines voix » d'origine céleste renvoie tacitement à deux poètes, André Chénier et Alphonse de Lamartine, qui ont fait le choix, le premier de renouer avec des sources d'inspiration profanes, à travers notamment les divinités du paganisme et les codes anciens du vers érotique latin, le second de flirter avec l'infini dans une poésie abouchée avec Dieu.

Les deux instruments à cordes deviennent des emblèmes qui se répartissent le domaine lyrique, sur le mode de la césure plutôt que du dialogue. La lyre est celle qui résonne depuis la matière profane, la harpe est quant à elle investie des rituels de la parole sacrée. La lyre clame que « L'Olympe est né du Parnasse », et que les poètes, fils de « la douce Muse, « ont fait les dieux ». La harpe invite à prier le Tout-Puissant et à craindre sa Justice. Le Bestiaire

⁷ « Aux Chrétiens dans les temps d'épreuve », *Harmonies poétiques et religieuses*, *ibid.*, p. 311-314. Lamartine relie là encore le poème à l'Histoire contemporaine en faisant figurer cette date : « août 1826 ».

⁸ Victor Hugo, « La Lyre et la Harpe », *Odes et Ballades*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Poésie/Gallimard, 1964, p. 203.

se partage de la même façon: à la lyre l'aigle de l'inspiration, à la harpe la Colombe du Saint-Esprit. C'est aussi un autre rapport au temps qui en découle. La lyre, représentante de la sagesse épicurienne, vante un univers matérialiste et sans au-delà, tandis que la harpe chrétienne incite à la charité en promettant la vie éternelle, qu'elle soit damnation ou rédemption. On voit donc que ces deux emblèmes sont porteurs de deux visions du monde, non seulement de deux esthétiques mais aussi de deux philosophies antithétiques qui rappellent en les stylisant les deux grands systèmes métaphysiques de la tradition occidentale.

La conclusion hugolienne les déclare plus complémentaires que rivales, conciliables, malgré l'écart irréductible et les phénomènes de surdité réciproque : l'une peut entendre l'autre, et leurs univers symboliquement associés.

Le poète écoutait, à peine à son aurore,
Ces deux lointaines voix qui descendaient du ciel,
Et plus tard il osa parfois, bien faible encore,
Dire à l'écho du Pinde un hymne du Carmel.

Par le pouvoir de la musique, le dernier vers opère un brusque rapprochement géographique entre les deux hauts lieux de la parole poétique, le Pinde antique et le Carmel catholique. La synthèse sonore, possible, bien qu'improbable, puisque tentée par le poète, va dans le sens d'une incitation au syncrétisme. Cette ouverture « timide », risquée, par la médiation de deux instruments symboliques, ne se formule pas moins sur le mode de la dualité, qui renvoie à un double héritage et fait ressortir la double postulation du sujet lyrique. C'est pourquoi, en écho au terme générique de lyrisme, abusivement étendu à ces deux traditions et qui les a recouvertes en gommant leurs différences essentielles, il faudrait proposer le néologisme de « harpisme », qui renverrait précisément à la veine du chant sacré.

3. *Le lyrisme propage le poème douteur*

Le lyrisme propage le poème douteur, qui vient parasiter l'adhésion sans restriction de l'hymne. Dans cette distance qui s'insinue, le poète partagé sent poindre la négation. Victor Hugo se livre à l'analyse historique d'un mal du siècle hérité de la révolution, qui corrompt tout ce qu'il touche : le doute. C'est « l'ennemi » intérieur, dont nul ne peut se déprendre, le « nuage noir » et le « pire fardeau » (« Penser, Dudar »⁹, dans *Les Voix intérieures*), qui condamne l'homme au « brumeux » et au « vacillant ». Le constat, dans les *Chants du crépuscule*, « Que nous avons le doute en nous »¹⁰, est formel : il y aura toujours désormais « Près du besoin de croire un désir de nier, / Et l'esprit qui ricane auprès du cœur qui pleure ! »

C'est notre mal à nous, enfants des passions
Dont l'esprit n'atteint pas votre calme sublime;
À nous dont le berceau, risqué sur un abîme,
Vogua sur le flot noir des révolutions.

Les superstitions, ces hideuses vipères,

⁹ Victor Hugo, « Penser, Dudar », *Les Voix intérieures*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Poésie/Gallimard, 1964, p. 208.

¹⁰ Victor Hugo, « Que nous avons le doute en nous », *Les Chants du crépuscule*, *ibid.*, p. 122-124.

Fourmillent sous nos fronts où tout germe est flétri.
Nous portons dans nos cœurs le cadavre pourri
De la religion qui vivait dans nos pères.¹¹

Le diagnostic de Victor Hugo est sévère : à la foi vivace des générations précédentes succède l'image macabre du « cadavre pourri de la religion ». La diérèse se charge de souligner les passages dangereux, opérés par l'Histoire, entre « passions », « révolutions », « superstitions » et « religion ». Le poète se dépeint lui-même victime de cette évolution. La religion éternelle, soumise au temps, se décompose. Il n'en reste à travers le siècle que les signes attardés et les rites vides. Dans « Penser, Dudar », la nature elle-même, qui « sait tout », s'est obscurcie. Le paysage crypté, « ce sphinx qu'on appelle le monde », se dérobe à l'interprétation théologique : son verbe bégaie ou se tait.

Aussi repousser Rome et rejeter Sion,
Rire, et conclure tout par la négation,
Comme c'est plus aisé, c'est ce que font les hommes.
Le peu que nous croyons tient au peu que nous sommes.¹²

Le doute est une facilité : il renvoie l'homme à ses limites, et en ce sens, c'est aussi une loi de la finitude. Malgré tout, l'esprit humain en a bu le poison et il n'est plus en son pouvoir de s'y soustraire. Après la philosophie des Lumières, qui a laissé des séquelles irréversibles dans les modes de penser, il n'a pas retrouvé la naïveté ni la confiance de l'ancien rapport à Dieu. Car le doute, dans l'angoisse qu'il distille, consiste à inquiéter Dieu, si l'époque n'est pas encore à clamer son absentement : c'est déjà la nostalgie du religieux que répercute le poème, le manque mélancolique de l'Un, l'éloignement privatif de l'origine et le congédiement de l'ecclésial qu'orchestre le poème romantique.

4. Le sujet lyrique reprend la messianicité comme sa mission propre

Quand le poète paraît, les foules l'environnent, la foudre gronde, « Et son front porte tout un Dieu », écrit Hugo dans « Le Poète »¹³, première ode du livre quatrième des *Odes et Ballades*. Car il est, plus heureux que Caïn, marqué au front par un signe divin¹⁴ qui en fait un élu :

Laissez donc loin de vous, ô mortels téméraires,
Celui que le Seigneur marqua, parmi ses frères,
De ce signe funeste et beau,
Et dont l'œil entrevoit plus de mystères sombres
Que les morts effrayés n'en lisent, dans les ombres,
Sous la pierre de leur tombeau.

Sondeur d'abîmes, auscultant le mystère et l'ombre, le poète est à part dans l'humanité et parle d'outre-tombe, comme Orphée, en initié à l'au-delà. Il s'interroge sur son propre

¹¹ Victor Hugo, « Que nous avons le doute en nous », p. 124. Le poème est daté par l'auteur du 13 octobre 1835.

¹² Victor Hugo, « Penser, Dudar », *Les Voix intérieures*, op. cit., p. 213. Le poème est daté du 8 septembre 1835.

¹³ Victor Hugo, « Le Poète », *Odes et Ballades*, op. cit., p. 199-202.

¹⁴ Cf. Claude Rétat, « Stature. La forme des mages », X, *ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, Paris, CNRS Éditions, 1999, p. 122 et sq.

rôle. Investi du pouvoir de chanter, il l'est aussi d'une fonction auprès des hommes. Son chant sera-t-il charité ? On voit très clairement le poète lyrique se faire Christ, non pas sur le mode de l'usurpation ni dans des revendications d'antéchrist, mais plutôt par le constant souci social et la compassion qui imprègne sa parole. S'il met encore l'accent sur sa propre souffrance, c'est parce qu'il se charge des misères du monde. Un poème exemplaire de Lamartine, « À M. Felix Guillemardet, sur sa maladie »¹⁵, pièce datée de décembre 1837, et publiée dans les *Recueils poétiques*, rend compte de cette mutation du souffle, d'abord centré assez complaisamment sur l'ego, puis tourné vers la figure paralysée et aphasique d'autrui, pour se faire son porte-parole et revendiquer l'action politique :

Alors, j'ai bien compris par quel divin mystère
Un seul cœur incarnait tous les maux de la terre,
Et comment, d'une croix jusqu'à l'éternité,
Du cri du Golgotha la tristesse infinie
Avait pu contenir seule assez d'agonie
Pour exprimer l'humanité ! ...

Il en résulte une véritable conversion par la « pitié », c'est-à-dire la christisation du poète lyrique, qui abandonne, avouant sa honte à l'égard de l'ancien narcissisme, l'épanchement de ses plaintes et soupirs, pour prendre sur lui le poids des souffrances de l'humanité et tenter de les soulager. Celui qui chante, celui qui est armé de cet instrument en apparence inoffensif, une musique, ne peut plus le perdre, le gaspiller dans des mélodies oisives et sans répercussions sur le sort du monde. La parole a une efficacité : elle doit servir une cause, convaincre, toucher – magistère austère du thaumaturge. La lyre moderne du romantisme veut désormais privilégier la corde vibrante du messianisme humanitaire. Autre façon de parler au cœur, conversion à l'homme, c'est-à-dire conversion temporelle pour le mieux-être sur terre, au profit d'une lente révolution sociale. Les préoccupations politiques d'un Lamartine, doux barde spirituel, animé d'un « instinct de ciel », reflète ce parcours. À la faveur du scandale de la souffrance, d'une brisure de la voix, le poète descend dans l'arène de son temps et prend parti.

Ces revendications prennent un relief particulier dans l'Avertissement de la première édition de *Jocelyn*¹⁶. Avant de faire l'épopée de l'histoire, Lamartine revient, à très grands traits, sur l'histoire du genre épique. C'est pour opérer un décentrement significatif : il décrète périmées les ressources puériles du merveilleux. Assez d'une littérature régressive, assez même de ces individualités héroïques que furent les grands civilisateurs. Le temps est venu de décrire une « œuvre collective et éternelle » sur la voie du perfectionnement. L'humanité s'est certes nourrie de « chants populaires », mais elle a mûri. La civilisation, grandie « des religions et des philosophies », lui a permis de penser son unité, si bien qu'à présent, écrit-il, « l'intérêt du genre humain, c'est le genre humain lui-même ». Ce faisant, Lamartine fait plus qu'enregistrer une évolution. Il y participe activement : il la provoque et l'entérine. Cette évolution est sous-tendue par une inversion. Ce qui revient à dire : l'épopée est maintenant lucide, critique et sans miracles. Autrement dit encore : l'épopée n'est plus théocentrique, recevant ses lois d'une instance transcendante, mais elle est anthropocentrée. Son héros, c'est l'homme toujours tendant vers Dieu, en une impossible asymptote, mais par des moyens d'homme : l'homme sans Dieu, donc, sans adjuvants

¹⁵ Alphonse de Lamartine, « À M. Felix Guillemardet, sur sa maladie », *Recueils poétiques*, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 1109.

¹⁶ Lamartine, *Jocelyn*, Avertissement de la première édition, in *Avertissements, préfaces et propos sur la poésie et la littérature*, textes réunis et présentés par Christian Croisille, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 92.

angéliques, sans *Deus ex machina*, l'homme définitivement chassé du théâtre des interventions épiphaniques. En ce sens, après avoir établi la distance et signifié le détour qu'on vient de dire, Lamartine orchestre un retour du sacré dans le poème épique : « la poésie redevient sacrée par la vérité, comme elle le fut jadis par la fable ; elle redevient religieuse par la raison, et populaire par la philosophie. L'épopée n'est plus nationale ni héroïque, elle est bien plus, elle est humanitaire ». Voilà donc le point culminant du genre épique, qui trouve enfin, selon le poète, sa pleine mesure et sa légitimité : l'œuvre sociale, totale et universelle à laquelle travaille cette « épopée humanitaire » transcende les anciens modèles. Et si elle « redevient » ce qu'elle était, « sacrée », « religieuse », c'est grâce à la « vérité », à la « raison » et à la « philosophie » qui la protègent désormais d'un pur et simple retour du même et des fictions fabuleuses, dont celles du christianisme.

5. Le poème se situe hors-dogme

C'est pourquoi cette parole inspirée n'hésite pas à s'écarter du discours institutionnel, quitte à être taxée d'hérétique. Prenons un exemple frappant : dans *Jocehyn*, Lamartine a pris pour héros un séminariste qui prononce ses vœux et devient ce curé de campagne dont le poème épique donne à lire le journal plus ou moins décousu. Une telle caution narrative permet de risquer la fiction sur le terrain du prêche, destiné à des paysans et des enfants, à travers lesquels sont visés, bien entendu, d'innombrables lecteurs. Car on sait que dans les campagnes, malgré le processus enclenché d'athéisation massive, la foi est encore vivace, plus que dans les grandes villes, ne serait-ce que parce qu'elle rythme la vie des communautés¹⁷ et reste un facteur puissant d'organisation sociale. Or le poète s'identifie au prêtre, assez pour prescrire des règles de vie et reprendre la glose de l'Évangile. Il fait son autoportrait en officiant – quitte à s'écarter du dogme, et à chanter sa propre religion, inspirée certes des principes du catholicisme, mais libre de s'inventer sous cette aile :

La nature et leurs yeux, c'est toute ma science !
Je leur ouvre ce livre, et leur montre en tout lieu
L'espérance de l'homme et la bonté de Dieu¹⁸.

Une telle licence, un tel contournement des catéchismes n'échappe pas à Rome qui répond aussitôt par une mise à l'index de *Jocehyn*, en septembre 1836 (l'épopée est parue le 22 février). Mais « la ville éternelle », est-il écrit dans la « Neuvième époque »¹⁹, devenue « ville morte », loin de « ciment[er] dans le sang le dogme universel », selon son ancienne habitude, « Voit ses mornes déserts s'élargir autour d'elle », et « en pleurs elle s'assoit, veuve, entre deux tombeaux ». C'est dire que le poème ne peut plus être atteint par « l'ombre courte du Vatican » : grâce à ce constat d'impuissance des traditionnelles instances

¹⁷ Voir, par exemple, « Le Poète mourant » (Alphonse de Lamartine, *Nouvelles méditations poétiques*, Livre de Poche, *op. cit.*, p. 305) : « L'airain retentissant dans sa haute demeure, / Sous le marteau sacré tour à tour chante et pleure, / Pour célébrer l'hymen, la naissance ou la mort ; / J'étais comme ce bronze épuré par la flamme, / Et chaque passion, en frappant sur mon âme, / En tirait un sublime accord ». La cloche (« airain », « marteau sacré ») qui scande le temps humain sert de paradigme au poète pour décrire sa propre fonction. On pourra se reporter aussi à « La Cloche du village », dans les *Recueils poétiques* (*Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*, p. 1160-1163) : le poète, à l'écoute de la cloche de village, aimant « sa voix mystique et fidèle au trépas », se fait comme elle « saint porte-voix des tristesses humaines ».

¹⁸ *Jocehyn*, « Neuvième époque », *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, *op. cit.*, p. 756-757.

¹⁹ *Ibid.* p. 754.

directives et répressives du catholicisme, il prend des libertés avec le dogme, et le catéchisme devient facultatif ou sujet à caution²⁰.

Lamartine va encore plus loin en la matière. Il est certain que pour des raisons personnelles, il s'éloigne toujours davantage de l'ultramontanisme qui reste de règle dans l'Église française. Le poème à présent obéit à ses propres lois et sa logique croyante outrepassa les saints préceptes au point de réécrire à l'occasion les Écritures. En effet, dans *La Chute d'un Ange*, Lamartine n'hésite pas à présenter le « Fragment du Livre primitif »²¹, lequel consigne un certain nombre d'interdits et de préceptes religieux, certes proches de la Bible, mais susceptibles de diverger dans leur pratique culturelle et leur rapport au divin (l'Église romaine ne s'y trompe pas, qui réagit encore une fois par une mise à l'index du grand poème, en août 1838, quand le livre est paru en mai). Ce livre interdit se trouve dans la caverne d'un vieillard persécuté, mi-ermite mi-prophète, qui sera d'ailleurs torturé et exécuté par les mauvais dieux. Le prologue du Livre primitif est sur ce point explicite : il faut établir d'abord qui en est l'auteur.

Hommes ! Ne dites pas, en adorant ces pages :
Un Dieu les écrivit par la main de ses sages.
Dieu ne se taille pas la plume de roseau,
Ni le burin de fer, ni l'aile de l'oiseau.
Il n'écrit pas son nom, comme un enfant qui joue,
Sur la feuille de l'herbe ou le morceau de boue.
[...]
Il ne renferme pas l'éternelle pensée
Dans une lettre morte aussitôt que tracée²².

Cette introduction va contre l'idée d'un Livre Saint directement émané du divin : Dieu ici excède radicalement les formes de l'espace et du temps, tout autant que les langues ternes et malhabiles qui tentent de fixer les significations. Il est « ineffable parole » et n'écrit que par la création de « feux », de « cieux » et autres « mondes étincelants ». En ce sens tout livre n'est qu'une forme dégradée, quasi dérisoire, de son souffle. On ne peut plus parler ici de paraphrase, mais plutôt d'un exercice de mimétisme critique, qui se penche sur l'identité de Dieu pour la décliner à l'infini. Le poète, par la voix du vieil ermite, reprend le déroulement ritualisé du Livre des commandements pour fixer sa propre conception de la foi, dans un texte-reflet qui contient implicitement la dénonciation de la mauvaise religion, idolâtre et déviée. Cette attitude de retrait des dogmes et de réflexion personnelle manifeste à merveille le déisme rationnel et anticlérical auquel Lamartine est arrivé dans ces années, sous l'influence notamment de son ami Dargaud :

Le seul livre divin dans lequel il écrit
Son nom toujours croissant, homme, c'est ton esprit !

²⁰ À partir de là, il est facile de taxer le poème lamartinien de panthéisme, puisqu'il dissout les frontières entre Dieu et la nature. Cf le post-scriptum des nouvelles éditions de *Jocelyn (Avertissements, préfaces, propos sur la poésie et la littérature*, textes réunis par Christian Croisille, *op. cit.*, p. 97-98. L'auteur y revient sur les griefs majeurs adressés à son livre, en quoi certains ont vu « un plaidoyer contre le célibat des prêtres », et « une attaque contre la religion ». « Enfin, on m'a accusé ou loué de panthéisme: j'aimerais autant qu'on m'accusât d'athéisme, cette grande cécité morale de quelques hommes privés, par je ne sais quelle affliction providentielle, du premier sens de l'humanité, du sens qui voit Dieu. Parce que le poète voit Dieu partout, on a cru qu'il le voyait en tout ».

²¹ *La Chute d'un Ange*, « Fragments du Livre primitif, Huitième vision », *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », *op. cit.*, p. 942-963.

²² « Fragments du Livre primitif », *op. cit.*, p. 942.

C'est ta raison, miroir de la raison suprême,
Où se peint dans ta nuit quelque ombre de lui-même²³.

Il ne s'agit plus de croire aveuglément en abdiquant toute forme de réflexion, toute autonomie du jugement. La raison n'est pas entravée ni abrutié mais au contraire exaltée, rayonnante : c'est elle, le miroir du divin, l'interlocutrice choisie par Dieu pour se révéler. Si, pour reprendre un titre de Derrida, « une folie doit veiller sur la pensée », la pensée doit elle aussi veiller sur cette folie.

Ainsi, le post-scriptum à l'Avertissement, dans l'édition d'avril 1839 de *La Chute d'un Ange*²⁴, se sent encore une fois tenu de revenir sur la réception de ce fragment épique et de fournir des explications théologiques en réponse à des réactions polémiques, qui le taxent en particulier de panthéisme : « des critiques religieux et sincères croient voir en moi une tendance croissante à matérialiser l'idée de Dieu, à confondre le Créateur et la création dans une vague et ténébreuse identité qui, en détruisant l'individualité suprême de Dieu et l'individualité de l'homme, anéantirait à la fois l'homme et Dieu, et ferait ainsi je ne sais quelle chose semblable au chaos avant que la lumière y brillât et que le Verbe en eût séparé les éléments. Ce serait pis que l'athéisme car ce serait nier Dieu en le proclamant ». Dans ce post-scriptum, Lamartine, à nouveau, se sent tenu d'explicitier son credo. Ces critiques lui reprochent de donner, dans le « Fragment du Livre primitif », « l'idée pure et rationnelle de Dieu ». Or, il rappelle le rayonnement du christianisme, son « ineffable doctrine » qui a nourri la morale humaine et qu'il a lui-même, par son éducation, assimilée dans sa chair et son identité. Mais c'est pour revendiquer aussitôt la liberté de sentir et de penser. Selon lui, seule une relation personnelle à Dieu garde la foi vivante, au lieu de la scléroser en une pure « convention politique et le culte d'une cérémonie », « le pire des états pour la société », souligne-t-il, car la vérité est alors étouffée par des faux-semblants, habitudes sans âme. L'antithèse entre raison et foi ne tient plus, puisque les séparer l'une de l'autre, suivant sa métaphore, c'est éteindre le soleil et le remplacer par une lampe que tient l'homme chancelant. On ne saurait mieux dire que le poète reste un homme des Lumières et le proclame haut et fort : s'il tient à témoigner de la Parole, il n'est plus prêt à abdiquer son jugement devant les vérités de la révélation, ternies et obscurcies par des siècles d'erreurs humaines.

6. Le lyrisme procède au détournement du liturgique

Le détournement du liturgique n'est pas forcément une stratégie consciente ni destructrice. Quand Alfred de Vigny, dans ses *Poèmes antiques et modernes*, commence par raconter la naissance d'« Éloa, ou la sœur des Anges »²⁵ (en 1823), il interrompt le fil du Nouveau Testament au moment où le Christ pleure sur le corps de Lazare : Éloa, dit-il, est issue de ces larmes du Fils de Dieu montées au ciel – assomption romantique d'une douleur face à la finitude de l'homme. Ainsi le poète greffe sur le texte saint un épisode qui n'y figure pas, pour dépeindre ensuite la fascination amoureuse du plus pur des Anges pour Lucifer, l'Ange tombé. Il s'agit donc d'introduire dans la trame relativement rigide des

²³ *Ibid.*, p. 942.

²⁴ Alphonse de Lamartine, post-scriptum à l'Avertissement de *La Chute d'un Ange* (Édition d'avril 1839), *Avertissements, préfaces et propos sur la poésie et la littérature*, textes réunis et présentés par Christian Croisille, *op. cit.*, p. 106-113.

²⁵ Alfred de Vigny, « Éloa ou la sœur des anges », *Poèmes antiques et modernes*, édition établie et annotée par André Jarry, Poésie/Gallimard, p. 23-46.

Évangiles un poème philosophique qui affronte le problème du mal, et de provoquer la rencontre, bien avant *La Chute d'un Ange* lamartinienne ou, plus proche par son schéma narratif, *La Fin de Satan* hugolienne, entre une allégorie de la rédemption et une figure infernale. La conclusion de ce poème sous-titré « Mystère », à la façon des anciennes représentations religieuses, n'a rien d'édifiant. Dans un échange de rôles, l'Ange salvatrice devient victime du démon qu'elle avait pris en pitié. « J'ai cru t'avoir sauvé », dit-elle dans le dialogue qui conclut la pièce. Mais lui, à sa dernière question, « Qui donc es-tu ? » répond en déclinant son identité : « Satan »²⁶ (qui a ainsi le dernier mot). Ce dernier n'est nullement redevenu, par la grâce de l'amour, le Lucifer qu'il était, le porteur de lumière. La victoire lui appartient, sur cet Ange naïf, pétri de beauté, de pureté et de bonté, délégué par le christianisme, et il rejoint son lieu inférieur en entraînant sa victime flétrie. Il y a entropie : si la lumière peut descendre et se changer en flamme noire, le mouvement inverse n'est pas vrai. Si bien que le Salut ici est une illusion révélée à la fin de la façon la plus « sombre ». Force est de constater que la logique rédemptrice n'opère plus : que son schéma devient obsolète face à l'intensité du mal. Si bien que nous pouvons affirmer que dans ce poème déjà, les valeurs fondatrices du christianisme connaissent leur première saison en enfer.

Bien plus, le poète lyrique peut se revendiquer iconoclaste. Il brise alors les frontières entre les espaces. Puisque profaner, c'est étymologiquement faire sortir de l'intérieur sacré du temple, le réflexe du poète consiste à imprégner l'univers du divin, bref, à sacraliser la nature sans restriction. Car ces murs, selon lui, ont été dressés par l'homme, impuissant devant l'infini de Dieu, et non pas par Dieu lui-même, qui échappe à toutes les limites qu'on s'acharne à lui imposer pour le comprendre. Au moment même de la prière, dans les *Harmonies poétiques et religieuses*, Lamartine a ce cri, qui revient en refrain, dans « L'Hymne de la nuit »²⁷ :

Que tes temples, Seigneurs, sont étroits pour mon âme !
 Tombez, murs impuissants, tombez !
 Laissez-moi voir le ciel que vous me dérobez !
 Architecte divin, tes dômes sont de flamme :
 Que tes temples, Seigneurs, sont étroits pour mon âme !
 Tombez, murs impuissants, tombez !

Formidable élargissement du monde contenu de la croyance : dans cette percée des espaces, l'architecture concrète et conceptuelle des églises s'écroule. Le sujet lyrique rejette l'enfermement dans le dogme et se charge de contourner, par l'hymnique ardente qui préside au chant, les bornes idéologiques dans lesquelles la tradition prétend le faire rentrer. De même, il se défie des symboles « de peur de mutiler Dieu »²⁸. Le paradoxe est là : le poète est apostat en même temps qu'il prie. Car il fait religion à part, prend sa respiration dans un univers plus large, contre tout repli sectaire. Il dit une messe sur le monde, et ce faisant, hors de l'institution cloîtrée, procède au détournement du liturgique.

Tous ces textes ont en commun un indéniable substrat théologique, qu'il soit plutôt vétuste ou vivace. Ils puisent dans la religion chrétienne et s'appuient sur elle. Mais en même temps, on a vu à quel point ils exercent des pressions pour dilater le dogme, qui se

²⁶ Alfred de Vigny, *Ibid*, p. 46.

²⁷ Alphonse de Lamartine, « L'Hymne de la nuit », *Harmonies poétiques et religieuses*, *Œuvres poétiques complètes*, op cit., p. 295-298.

²⁸ Alphonse de Lamartine, « À M. Felix Guillemardet, sur sa maladie », *Recueils poétiques*, op. cit., p. 1111.

trouve menacé, voire contesté (sans toutefois basculer encore dans une ironisation consciente et assumée des modèles, comme ce sera le cas en littérature par la suite). Car l'esprit, à présent, revendique son intranquillité, réveillé des catéchismes endormeurs, en même temps que politiquement il voudra encourir toujours davantage le danger d'être libre. Dans cette nouvelle ère qui s'ouvre, « le monde affranchi, écrit Lamartine, nage en paix dans son doute »²⁹. En effet, le renouveau du spiritualisme, au début du dix-neuvième siècle, se montre réticent à revenir à un ancien régime de la religion. De même, le sacre du poète auquel procède le premier romantisme va de pair avec l'affaiblissement de la foi. Car le poème devient en lui et par lui l'événement sacré : il revendique cette singularité de la parole qui fait écho à l'unicité de la présence divine. Cette religion, jamais exempte de doute, revient à un face à face avec le Mystère, et renouvelle le lien fiduciaire dans un cœur à cœur mystique que comble le silence – à ses grandes interrogations métaphysiques, peut-être n'espère-t-il plus d'autre réponse que cet entier silence, qui le renvoie à ses qualités d'interprète. Le mage romantique est d'abord, dans l'âme, ce croyant condamné à la liberté.

Sous la plume du curé de Valneige de *Jocelyn*³⁰ se trouve une parabole étrange et instructive sur laquelle je voudrais conclure :

Un mendiant trouva des médailles en terre.
Dans une langue obscure on y lisait : Mystère !
Méprisant l'effigie, il jeta son trésor ;
Insensé, lui dit-on, quelle erreur est la tienne !
Qu'importe l'effigie, ou profane ou chrétienne ?
Ô mendiant, c'était de l'or !

Étrangère à tout fanatisme, la parabole suggère ici la relativité des cultes, car la formule qui se laisse décrypter sur la médaille ne dit pourtant rien d'autre que l'illisibilité du divin (« Mystère »³¹, comme l'écrit encore Lamartine au désert). Cette « langue obscure » peut aussi bien être celle de la poésie, qui parle par symboles. Le mystère échappe à l'effigie « ou profane ou chrétienne » : excédant la frappe claire d'une doctrine, elle pousse certains, alors même qu'ils mentent la parole divine, à méconnaître l'or du sacré.

AURELIE LOISELEUR
(Université de Nantes)

²⁹ Alphonse de Lamartine, *Jocelyn*, « neuvième époque », *op. cit.*, p. 754.

³⁰ *Ibid.*, p. 755.

³¹ Ce Mystère n'a pas à être dissipé, car il serait aussitôt réduit d'autant par les limites humaines. La défense de cette religion a-humaine, fondée sur une anti-révélation, se retrouve dans le dernier long poème de Lamartine, esquissé en Orient, « Le Désert, ou l'Immatérialité de Dieu » : « Tu creuseras en vain le ciel, la mer, la terre, / Pour m'y trouver un nom ; je n'en ai qu'un... MYSTERE. » (*Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 1483).