

méditation en riposte, le caractère délibéré de celle-ci, la persévérance féconde de la recherche et le besoin de réaction. Le rôle actif de la méditation apparaît dans la structure même du poème et dans cette ferme adjonction : de même qu'elle sert de ressort au drame, elle permet l'expression d'un effet dramatique.

Ainsi épopée, poésie, drame, sont étroitement liés dans le recueil des Destinées, au service de l'illustration du thème de la prison et des idées qui y sont associées. Si le philosophe veut laisser à la pensée lucide le pouvoir de dénouer le trame en faveur de l'homme, cette pensée est le résultat de rêveries et de souffrances personnelles, et son intervention opportune pour une heureuse fin, si fin il y a, et si orientation vers la libération il y a, ne peut s'effectuer que grâce à la volonté du Docteur Noir qui tient à diriger l'enthousiasme de Stello. Le repliement sur soi, imposé par la prison, tend à être exploité de façon à favoriser la découverte en soi du facteur de libération.

Sans doute le recueil des Destinées est-il "le livre de l'intelligence", comme le désigne Pierre Flottes, puisqu'il contient une analyse de la condition du prisonnier, et puisque c'est l'idée qui libère le prisonnier. Mais le Docteur Noir, si présent encore dans les Destinées, est un "éternel lutteur", et Stello, qui chemine encore à ses côtés, broie encore au "combat de la vie intérieure....contre la vie extérieure..." Si la victoire finale suppose une cohésion enfin réalisée de leurs efforts, le livre de l'Intelligence n'en est pas moins le livre du combat.

Yolande LEGRAND.

Regards d'A. de Vigny
sur
les mythes d'Ophélie et de Narcisse.

"Eloa", fille des ondes."

"Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles,
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys."

Ces vers, qui commencent un poème intitulé Ophélie, ne sont pas de Vigny, mais de Rimbaud. A. de Vigny n'a illustré systématiquement ni le mythe d'Ophélie, ni le mythe de Narcisse, en une oeuvre achevée. Cependant, le personnage d'Ophélie a sa place dans son imagination. C'est de ce nom qu'il désigne volontiers Alice Corkran, parce qu'"elle est blonde, délicate et jolie."⁽¹⁾ Il désigne Miss Smithson, unissant ainsi l'héroïne de Shakespeare et son interprète. En admirant Kitty Bell, le Docteur Noir admire Ophélie.⁽²⁾ Identifiée à elle, la Vicomtesse du Plessis est sommée de traduire des vers que lui adresse son correspondant⁽³⁾, assimilé, de son propre mouvement, à un Hamlet quelque peu séducteur : "Doubt thou the stars are fire ;/Doubt thou the sun doth move ;/ Doubt truth to be a liar ;/But never doubt I love."⁽⁴⁾ Intéressé à la famille de l'héroïne, l'auteur du poème : "Les Oracles" évoque la mort de Polonius, tué "à travers le tapis". Peut-être est-ce à cause de la façon dont meurt la jeune fille, que l'écrivain accuse l'onde de perfidie, en utilisant assez fréquemment une expression, stéréotypée sans doute, mais rencontrée chez Shakespeare : "Perfide comme l'onde !" , en traduisant Othello.⁽⁵⁾

Le personnage de Narcisse fixe son attention. Certains projets sont intitulés : Narcisse.⁽⁶⁾ Il semble que Lamartine dût faire les frais de cette oeuvre satirique.

Seul, un vers se détache des projets formés en 1850 : "Penché sur son image au bord de la fontaine." Lamartine est fustigé, en ces ébauches, en tant que poète élégiaque. C'est, d'ailleurs, sous l'apparence de Narcisse que s'imposait le poète élégiaque, en 1841, aux yeux de l'auteur de la lettre "De Mademoiselle Sedaine" : "Comme Narcisse, le poète élégiaque a dû se poser en tous temps sur les bords d'un ruisseau, s'y mirer et y dessiner avec soin son image ... jusques en Enfer, quand il ira, il se regardera encore dans l'eau en passant la barque d'Homère ou celle de Dante."⁽⁷⁾

Si donc les thèmes d'Ophélie et de Narcisse ne sont pas mis en oeuvre de façon déliée et explicite, ces personnages, que définit leur relation à l'onde, ne sont pas relégués par A. de Vigny : il y fait allusion, ne serait-ce qu'en introduisant l'un, par jeu, dans sa vie personnelle et sentimentale, en mettant l'autre au service d'une interprétation critique de certaines conceptions de la poésie, en projetant d'en faire le héros d'une oeuvre. Il se pourrait même que ces manifestations, superficielles ou avortées, des héros mythiques fussent compatibles avec une présence plus occulte, latente, et que leur emprise sur la personnalité du poète fût plus profonde qu'il ne le semble dès l'abord. N'apparaissent-ils pas, dans l'oeuvre réalisée, sous d'autres noms, sous d'autres aspects, mais porteurs d'attributs et animés de fonctions qui permettent leur identification, placés au centre d'actions dramatiques dont le point de départ, le développement, et le dénouement rappellent les phases essentielles et l'aboutissement du mythe qu'ils illustrent ?

Eloa, cette fille des airs, ne révèle-t-elle pas ses potentialités de "fille des Ondes", et ne déclenche-t-elle pas, en leur donnant forme, un ensemble de mouvements plus ou moins organisés, à la surface ou dans les profondeurs des ondes ? Le poème qui porte son nom, ⁽⁸⁾ poème de jeunesse, ne se ressent-il pas des ébats d'Ophélie et de Narcisse ? De tels ébats se développent-ils de manière à exprimer une préoccupation du poète et à imposer son interprétation personnelle, liée, peut-être, à des nécessités de sa personnalité profonde, de mythes obsédants ?

S'il en est ainsi, ces mythes, qui manifestent leur impatience d'activité, dès les oeuvres de jeunesse, doivent suivre leur cours avec des fluctuations diverses, jusqu'en 1863 ; et, si le poète ne nous en donne pas une illustration délibérément cohérente en une oeuvre particulière, nous serons tentés, mis en éveil par les révélations d'un poème de jeunesse, de suivre leur développement inconscient dans l'ensemble de l'oeuvre, d'en saisir le sens, la portée, l'effet. Nous tenterons de déterminer quels rapports s'établissent entre les mythes d'Ophélie et de Narcisse, tels qu'ils apparaissent. L'établissement de ces rapports permet-il d'infléchir l'orientation et le dénouement du drame vécu par les héros, figés, en principe, par leur fonction mythique ? S'ouvrira-t-il que l'oeuvre, et, en particulier, l'oeuvre poétique, est fondée sur la volonté de donner une solution originale et salvatrice à des mythes traditionnels ? La tentative de renouvellement de ces mythes traditionnels, qui relèverait d'une intention de régénération personnelle de la part d'Alfred de Vigny, est-elle couronnée de succès ?

A - Relations du personnage d'Eloa avec les mythes d'Ophélie et de Narcisse.

1) Eloa-Ophélie.

Eloa est jeune, belle, pure, selon l'apparence, comme Ophélie : "Une rose aux lueurs de l'aube matinale/N'a pas de son teint frais la rougeur virginale." Son odyssée, qui dramatise le Mystère dont elle est l'héroïne, rappelle, en ses grandes lignes, les fluctuations dernières d'Ophélie, et s'effectue dans un cadre dont bien des éléments servent à constituer le décor nécessaire à l'épanouissement du drame d'Ophélie. Laissons la Reine nous raconter la disparition d'Ophélie, à l'acte IV, scène VII, d'Hamlet : "Il y a un saule qui pousse obliquement sur le ruisseau, mirant dans le cristal de l'eau ses blanches feuilles. Elle y vint, portant ses folles guirlandes de boutons d'or,

sent, en définitive, le poids d'une vapeur devenue lourde, qu'il s'agisse d'un vêtement vapoureux imprégné d'eau ou d'un nuage devenu pesant. Les brefs arrêts, les fugitives rémissions ménagés au cours de la chute d'Eloa, par suite d'une réticence, d'une hésitation de l'héroïne, sont représentés visuellement et dramatiquement par l'image en action d'une jeune fille ou d'un enfant tentant d'échapper au danger émanant de l'onde, ce qui semble confirmer et justifier notre assimilation de la chute d'Eloa à une submersion. Ce risque, qui apparaît, sous forme imagée, aux différentes étapes de sa chute, donne au mythe d'Ophélie une présence active et constante pendant tout le développement de l'action du poème.

Ces images, apparemment subsidiaires, révélatrices d'une résistance à l'onde, s'inscrivant dans la représentation du mythe d'Ophélie, donnent à la passivité d'Ophélie soumise à l'onde, une valeur d'exemplarité, ou d'avertissement, au point que l'inanité des efforts d'Eloa peut se percevoir en même temps que ses efforts, et que l'héroïne qui dramatise le mystère, en tentant, du moins à ce qu'il semble, de maîtriser le courant qui l'entraîne, est, en fait, une héroïne de tragédie.

Ophélie et Eloa, victimes, toutes deux, d'une situation nouée par rapport à l'onde, prennent leur départ des abords d'une onde pure avec insouciance et méconnaissance du danger. Ophélie, "portée sur l'onde", chante des "fragments d'antiques ballades", comme insensible à son propre danger. Eloa, insouciance, comme le suggèrent le contenu et le rythme du vers 193 : "Etend l'aile et sourit, s'envole ...", et se repose "sans peur", "sur la sombre vapeur" dégagée par le puits infernal : "C'était là, cependant, sur la sombre vapeur/que la Vierge Eloa se reposait sans peur."⁽¹⁷⁾ De même que les chants d'Ophélie accompagnent sa position irréversiblement périlleuse, de même les chants d'Eloa préludent harmonieusement à sa perte ou l'accompagnent. "Elle parle, et sa voix dans un beau son rassemble/ce que les plus doux bruits auraient de grâce ensemble."⁽¹⁸⁾ La prairie environne Ophélie, la "céleste campagne"⁽¹⁹⁾ fait l'objet d'un regard d'Eloa ; les fleurs parent l'une et l'autre jeunes filles : des "guirlandes fantastiques" de fleurs ornent la tête d'Ophélie ; "... Des fleurs qu'au Ciel seul fit germer la nature, Des fleurs qu'on ne voit pas dans l'Été des humains"⁽²⁰⁾ "abondent" comme une large pluie dans les mains des anges qui entourent Eloa. Mais cette dernière est susceptible d'engendrer des fleurs plus naturelles, que l'on peut voir dans l'Été

d'orties, de marguerites et de ces orchis, que nos chastes fillettes appellent doigts de morts, et les bergers hardis d'un nom plus grossier. Pour suspendre ses fleurs aux branches pendantes, elle y grimpa, mais un rameau jaloux se rompit, et avec ses trophées de plantes elle tomba dans la rivière en pleurs. Ses habits s'étalèrent, et telle une sirène, un moment la soutinrent, et comme insensible à sa propre misère, elle allait chantant des bribes d'anciennes chansons, ou comme si de naissance elle appartenait à cet élément. Mais cela ne pouvait durer, et, alourdis par ce qu'ils avaient bu, ses vêtements arrachèrent à son chant mélodieux, pour une boueuse mort, la pauvre infortunée"⁽⁹⁾

L'héroïne de Shakespeare suit un itinéraire qui la conduit des bords d'un ruisseau dont l'eau est comparée à du cristal, au fond d'un ruisseau boueux. L'eau claire, présentée au début du récit, se transforme en eau fan-geuse sous nos yeux. Un mouvement est attribué à l'onde, directement lié au passage de vie à trépas de la jeune fille.

Partie des abords de la fontaine céleste : "Il est dans le ciel même une pure fontaine. Une eau brillante y court sur un sable vermeil.", ayant puisé cette eau brillante, Eloa aboutit au puits infernal auquel s'associe l'image des "froids marais",⁽¹⁰⁾ et qui l'absorbe, en sa profondeur : elle est entraînée dans "l'abîme" et dans "l'ombre". Les deux héroïnes effectuent un mouvement de chute qui les conduit dans les profondeurs infinies et stagnantes de l'eau. Les péripéties de cette action commune comportent des similitudes : Ophélie flotte quelque temps : "... Her clothes spread wide,/And mermaid-like a while they bore her up.". Les voiles d'Eloa l'aident aussi à flotter : ses yeux d'azur sont opportunément "voilés" par une paupière d'or qui la protège contre l'impureté.⁽¹²⁾ Si Eloa, entraînée vers l'abîme, s'aide de son "aile voilée"⁽¹³⁾ pour tenter de monter "en reculant sur sa route étoilée", si, effrayée par un danger semblant venir de l'onde, elle esquisse une retraite "Comme on voit la baigneuse au milieu des roseaux/Fuir un jeune nageur qu'elle a vu sous les eaux."⁽¹⁴⁾ si elle gesticule "Ainsi qu'un jeune enfant s'attachant aux roseaux" et "fente de faibles cris étouffés sous les eaux."⁽¹⁵⁾ si ses mouvements : "Elle descend, remonte et redescend dans l'ombre."⁽¹⁶⁾ représentent les soubresauts d'une noyade aussi bien que le vol inopérant de l'oiseau fasciné, si sa résistance, par conséquent, rend compte d'un débat dont les mouvements d'Ophélie ne rendent pas compte, toutes deux subis-

des humains. Sa pureté, qui fait naître sa comparaison au lys, la légèreté de son vêtement, de son voile, assurent une transparence qui semble commander à l'évocation de l'onde : "Son beau front est serein et pur comme un beau lys/ Et d'un voile d'azur il soulève les plis./ Ses cheveux, partagés comme des gerbes blondes/ Dans les vapeurs de l'air perdent leurs molles ondes." (21)

Les fleurs s'associent à l'onde, que la "large pluie" qu'elles constituent, pour le poète, soit saisie comme une étendue d'eau, ou que le front et les cheveux d'Eloa entraînent nécessairement les images dépendantes du lys et de l'onde. Présenter Eloa, c'est, semble-t-il, faire apparaître une héroïne pourvue d'aptitudes ophéliques et un dispositif prévu pour le déroulement du drame animé par Ophélie : "Son beau sein, comme un flot qui, sur la rive, expire/ Pour la première fois se soulève et soupire.", après avoir entendu les propos que lui a tenus Satan, "Son bras, comme un lys blanc sur le lac suspendu, / S'approche sans effroi lentement étendu." (22) Les éléments de ce dispositif semblent s'appeler l'un l'autre et s'engendrer réciproquement. Ils émanent de l'héroïne, de ses vêtements, dont les voiles ont la transparence de certaines eaux, de sa personne, qui semble représenter elle-même, l'onde. Ophélie paraît être, aux yeux de la reine, qui s'étonne de son insensibilité au danger venu de l'onde, une "sirène", "une créature née dans cet élément." Laertes associe Ophélie à l'onde, en considérant que les larmes, émanation du "féminin" sont superflues pour manifester des regrets, à la mort de sa soeur, qui n'a "que trop d'eau." (23) Eloa, née d'une larme du Christ, est une créature "née dans cet élément" ; et si ses cheveux, son sein, révèlent sa constitution, elle est, en tant qu'onde, à la fois héroïne et décor. La liquidité de son nom nous incite à l'assimiler à l'élément liquide. Le seul appui consubstantiel, si nous pouvons nous exprimer ainsi, des trois voyelles qui constituent le nom d'Eloa, est une liquide. La voyelle "a" termine ce nom, selon Bachelard, qui se réfère à Bachoffen, (24) c'est la voyelle de l'eau, "c'est le phénomène de la création par l'eau." Si les évolutions aériennes d'Eloa ressemblent étrangement à des ébats aquatiques, c'est parce que c'est "près de l'eau, c'est sur l'eau qu'on apprend à voguer sur les nuages, à nager dans le ciel" (25), et l'on se balance sur l'eau, soumis et consentant à son mouvement, aussi bien que dans l'air. A travers la transparence des voiles qui aident à la flottaison aérienne, susceptible de devenir blême, des alternatives d'émergence et d'engloutissement d'Eloa se perçoivent :

"Sous une pâle robe/Son pied blanc tour à tour se montre et se dérobe." Son "sein agité" (26) évoque la nécessité d'une reprise de souffle. L'harmonie de son chant résulte de l'accord de plusieurs composantes parmi lesquelles se perçoivent le bruit de la "...mer quand ses flots apportent sur la grève/ Les chants du soir aux pieds du voyageur qui rêve", c'est à dire les bruits d'une mer nocturne appelée à submerger le rêveur, et le bruit du vent qui "... fait gémir les joncs de la fuite des eaux." (27), c'est à dire le bruit du vent qui use de l'auxiliarat des eaux, en leur laissant la responsabilité de soumettre à leur courant, à leur contact, des "joncs" liés à elle. Quelles que soient l'ambiguïté de la rêverie nocturne ou d'un gémissement, et leur teneur en saveur, le rêveur nocturne ou les joncs se ressentent d'une emprise d'une onde susceptible de les faire ployer. Or, ces comparaisons incidentes se rencontrent dans un fragment dans lequel s'expriment les comparaisons du sein d'Eloa au "flot qui expire sur la rive", de son bras au "lys blanc sur le lac suspendu", dans un fragment dans lequel la mollesse de l'attitude de l'héroïne lui donne fluidité. Non seulement, le passage contient une accumulation de références à l'onde, - ce qui en fait une pré-sence essentielle de cette phase de l'action, mais encore les références à l'onde, dérivant les unes des autres, se subordonnent les unes aux autres. Les références secondaires, qui s'inscrivent dans la référence principale à l'onde, dépendent du mythe d'Ophélie, tout comme la référence principale.

Le décor propice au drame se crée, émanant de l'héroïne même, en un moment précis où elle descend vers le puits infernal et l'ange tentateur : "Eloa, soulevant le voile de sa tête", ... "Descend plus près de lui." (28)

Son bras devient le lys, mais le lys suspendu sur le lac formé par la stagnation du flot expirant auquel est comparé son sein, au moment où se mime un acte sexuel, au moment où, inconsciemment, Eloa se donne à Satan : "Sa bouche parfumée en s'ouvrant semble éclore/ Comme la jeune rose aux faveurs de l'aurore, / Quand le matin lui verse une fraîche liqueur, Et qu'un rayon du jour entre jusqu'à son coeur." (29) L'auteur de *Daphné* ne laisse aucun doute sur l'interprétation à donner à un tel tableau : Julien dont les lèvres restaient entrouvertes comme si elles eussent reçu un souffle divin qui le pénétrait

jusques au coeur" dont les dents blanches" étaient éclairées par un rayon ...". est semblable à "une femme enivrée par l'amour." (30) L'image d'Ophélie, et l'évocation de son destin qu'elle sous-tend, s'imposent donc, insidieusement, en cette phase de la chute d'Eloa qu'elles illustrent et dont elles devancent la réalisation. L'ondine, menacée par le sourire de l'onde, onde elle-même, sécrète l'élément qui la submerge. Sans doute est-ce la tentation d'une telle submersion qui entraîne cette phase de la descente, car le séducteur a su, avec beaucoup de subtilité, déployer le dispositif ophélique propre à déterminer son interlocutrice : il lui a relaté l'expérience amoureuse de "la Vierge qui a quitté la couche de sa mère", calquant la situation de cette Vierge sur celle qui a quitté sa céleste patrie, "Passant la blanche voie où des feux immortels brûlent aux pieds de Dieu comme un amas d'autels", franchissant la voie sacrée. (31) Deux évocations aquatiques délimitent l'itinéraire de la Vierge exemplaire proposée à l'attention d'Eloa par Satan. L'une, contenue dans les vers 479-482, du chant II : "Si sa lèvre s'altère et vient près du rivage/Chercher comme une coupe un profond coquillage,/ L'eau soupire et bouillonne, et, devant ses pieds nus,/Jette aux bords sablonneux la conque de Vénus." L'autre, vers 499-500 : "Et, sur les bords d'une eau qui gémit et s'écoule/La colombe de nuit languissamment roucoule." Prise entre ces deux niveaux de la sensualité de l'onde : le désir et son assouvissement, elle doit suivre, en sa direction et en sa profondeur, le courant. Si nous considérons la solidarité entre l'onde et l'arbre, sur le plan de l'imaginaire, s'abriter au "fond de l'orme épais" (vers 495), pour connaître l'initiation amoureuse, comme le fait la Vierge exemplaire, accompagnée de son tentateur, équivaut à se placer sous l'épaisseur d'une onde. Si bien que, si l'image de la plongée dans l'onde ne se dégage pas très explicitement de l'anecdote, l'addition de ces deux suggestions, l'une liée à l'appel fait à l'onde pour délimiter les ébats nocturnes de la Vierge, l'autre à l'identification entre le fond de l'orme épais et la molle épaisseur d'une onde susceptible d'abriter la volupté, donne à cette image assez d'efficacité pour qu'Eloa la perçoive et la termine, en dessin clair, en détachant inconsciemment le décor qui surgit dans la pénombre de son abandon amoureux. Ce n'est pas sous l'effet d'une coïncidence que la Vierge qui anime la parabole de Satan vient, près du rivage, se désaltérer, renouvelant

le geste d'Eloa, auprès de la fontaine céleste, que l'attrait du rivage est perceptible chez l'une et l'autre héroïne. La chute d'Eloa à laquelle équivaut un consentement imprécis et inconscient, détache les évocations que l'évolution de la Vierge exemplaire détache : les bords sablonneux qui rejettent la conque de Vénus ont une correspondance avec "le flot qui expire sur la rive." Le bouillonnement et les soupirs de l'onde ont une correspondance avec le sein d'Eloa, comparé à un flot qui "se soulève et soupire", le gémissement de l'onde, perceptible dans la parabole, a une correspondance avec le gémissement de la plante des ondes, et dû à l'onde, que laisse entendre Eloa. Enfin, l'eau s'écoule dans la parabole présentée par Satan. S'écouler, cela implique un mouvement assez lent et retenu, d'autant plus que ce mouvement subit l'effet psychologique et rythmique, modérateur, du vers suivant : "La colombe de nuit languissamment roucoule." Le consentement d'Eloa se chante par le gémissement des joncs, sous l'effet de la fuite des eaux, ce qui permet d'imaginer la marécage, et ce qui donne complémentarité à l'image de l'eau stagnante du lac, contenue dans le décor que l'état de l'héroïne fait naître. Le mouvement languissant de l'onde, lié à l'assouvissement du désir de la Vierge, dépêchée par Satan, se retrouve, mais alourdi, au moment où les fleurs s'abandonnent à l'amour, à la place d'Eloa, par l'image résiduelle de la fuite des eaux dans les joncs, en complémentarité avec l'image du lac. L'imagination d'Eloa a perçu, en l'image des ondes qui illustre le destin de la fille de la terre protégée par Satan, ou qui y préside, l'image telle qu'elle se devait d'éclorre et de se fixer.

Que Vigny représente le mouvement général de la chute extérieure et matérielle d'Eloa, ou qu'il présente l'abandon de sa pureté et les sous-bressants d'une conscience en alerte, il visualise ces représentations, en faisant appel aux images caractéristiques du mythe d'Ophélie. Son héroïne, tentée par l'onde est submergée par elle. Des descriptions ou narrations suivies, une parabole faisant partie intégrante de la tentation, et résultant d'une initiation élaborée du tentateur, des comparaisons qui donnent précision à une attitude, permettent au mythe d'Ophélie d'enserrer Eloa dans son réseau essentiel. La relation entre la mise en place du décor ophélique et la phase

sentimentale atteinte par une héroïne qui porte en elle des caractéristiques ophéliques, la présence de l'onde et le rôle qu'elle joue dans la mise en éveil et l'épanouissement de la sensualité de l'héroïne, mettent en évidence une interprétation du mythe d'Ophélie, selon Vigny, en cette occasion, mais aussi son interprétation de l'abandon à la volupté : connaître la volupté de l'amour, c'est se noyer dans la fange.

En prenant son envol, Eloa croit aller au secours de Satan. "Son histoire est, après tout, de l'aveu même du correspondant de la contesse Kossakovskaïa, "un Poème sur la pitié." (32) Mais elle se soumet, en réalité, à son aspiration inconsciente aux plaisirs des sens.

L'épisode du "Colibri" nous donne des renseignements complémentaires sur la signification de son envol. "Ayant rompu l'oeuf d'or par le soleil mûri/Sort de son nid de fleurs l'éclatant colibri", tout comme Eloa sort de son urne de diamant. L'eau doit rafraîchir les forêts dans lesquelles il a pris naissance, puisque les bambous servent d'appui à ses mouvements. La "longue liane", présentée en coordination avec les bambous, et à proximité de l'oeuf d'or, fait comme une chevelure d'or à la forme éclatante qui sort de l'oeuf. Si les couleurs qui parent son plumage laissent supposer que les fleurs de son nid ont laissé sur lui leur empreinte, la "verte émeraude" qui couronne sa tête lui donne une certaine liquidité, ses "plumes de corail" empruntent leur matière colorée à la mer. Cet être des airs, ayant partie liée avec l'onde qui jouxte sa naissance et qu'il porte en lui, prend son envol. Cet envol correspond à une émancipation : il a "rompu l'oeuf d'or", pour naître, il quitte le nid. Cet envol correspond à la volonté d'affronter, dans l'absolu. "Pour les luttes de l'air, l'oiseau part en vainqueur." L'affrontement constitue l'épreuve, la manifestation et la révélation de soi. De là, l'ambition de celui qui dédaigne "la plaine des parfums", rappelant la facilité de son lieu d'origine, et veut atteindre l'aridité des sommets : "Il passe, ambitieux, de l'érabie à l'alcée,/Et de tous ses festins croit trouver les apprêts/Sur le front du palmiste ou les bras du cyprès. "Il croit humaniser les sommets arides ou trouver, au sein même de l'aridité, un front,

des bras, au service de ses appétits, concilier la satisfaction de l'ivresse des cimes que l'on atteint seul et le besoin du festin préparé. "Mais les bois sont trop grands pour ses ailes naissantes/Et les fleurs du berceau de ces lieux sont absentes."

D'où la descente du colibri : "Sur la verte savane il descend les chercher." En une note, Estève attribue, en quelque sorte, à Chateaubriand, la responsabilité de la présence de la "verte savane" dans le décor dessiné par Vigny (33) : "Sur le bord occidental (du Veschacébé)", écrit l'auteur d'Atala, "des savanes se déroulent à perte de vue ; leurs flots de verdure, en s'éloignant, semblent monter dans l'azur du ciel." Vigny ne retient pas l'image "flots de verdure", qui accompagne, chez Chateaubriand, la "verte savane." Mais peut-être est-ce parce que cette image a frappé le poète qu'il a retenu l'expression "verte savane." Il ne s'est point laissé aller à un emprunt littéraire. Mais il introduit la liquidité par le moyen des sonorités du premier hémistichyche : liquidité des sons, prédominance de la voyelle "a" aux points culminants de cette partie du vers, deux "a" consécutifs à l'hémistichyche, humilité de la semi-consonne "v" qui les unit plus qu'elle ne les sépare, et assure le prolongement de la durée du vocalisme ; jeu d'alternance entre les sons "v" et "s", liquidité des consonnes : "r", "sur", "verte" ; "n", "savane" ; succession de sifflantes sinueuses, de liquides, de semi-consonnes ; pas de consonnes sonores ; la seule dentale "t" ("verte") voit son effet aboli par le vocalisme muet "e", qui absorbe, en quelque sorte, sa consonne de soutien. La cadence régulière de l'ensemble du vers évoque le balancement de l'onde : "Sur la verte savane il descend les chercher." / Le colibri descend, fuyant l'aridité, subissant l'attraction de l'eau : celle qu'évoque la savane, celles près desquelles pousse le jasmin : "Il poursuit, près des eaux, le jasmin des Florides." Il se place, de lui-même, et nécessairement, dans le décor qui lui convient, dans le décor ophélique : la verdure, les fleurs, l'eau dangereuse, sont en place pour le recevoir ; à proximité de l'onde, en effet, peuvent se cacher des "serpents-oiseleurs." Le colibri s'expose, délibérément, à ces dangers, pour satisfaire sa gourmandise ou son érotisme : l'art du poète est tel, en effet, que les exquises sensations de senteurs et de saveur sont mises

en mouvement en un colibri indiscret, entreprenant et réalisateur : "Il poursuit, près des eaux, le jasmin des Florides, / La nonpareille au fond de ses chastes prisons / Et la fraise embaumée au milieu des gazons." Si un nuage embaumé forme une couche d'ambrosie sur laquelle s'étend le tentateur, ⁽³⁴⁾ sensations olfactives, gustatives et autres, peuvent se confondre. La leçon de l'aventure du colibri nous apprend que l'aridité des sommets ne nourrit pas suffisamment un être avide de sensations, et que l'assouvissement des sensations auquel il ne peut résister - et qui se représente par une descente -, s'effectue dans un dispositif ophélique. Mais si l'assouvissement des sensations, la volonté d'initiation voluptueuse, justifient le besoin d'émancipation du colibri et celui de la Vierge qui illustre la parabole de Satan, le désir de s'éprouver et de se réaliser par l'action pousse le colibri à l'entreprise et à la conquête. L'entreprise est vaine, la conquête est stérile, parce que, ce qu'il recherche hors du nid, c'est encore le nid. De là, la solution de compromis paradisiaque et équivoque, et la redécouverte, par la descente, d'un univers maternel auquel l'eau tient le centre, et dans lequel les "fleurs du berceau" ont quelque mal à conserver leur chasteté.

Cet épisode, dans lequel tout est en place pour que s'accomplisse le destin du colibri, semblable à celui d'Ophélie, nous donne un éclairage plus précis sur la signification de l'ophélisme d'Eloa. L'émancipation d'Eloa se justifie par la curiosité et le besoin d'éprouver des sensations voluptueuses, mais aussi par le besoin de se révéler sa puissance. Elle subit l'effet d'une coquetterie proche de la volonté de puissance. Ce n'est pas sans raison que la villageoise, qui sert de comparaison à Eloa, au début du chant II, se penche sur un puits naturel, représentation terrestre de l'abîme infernal. Elle y voit des feux brillants et "contemple longtemps" "Ce magique tableau des astres éclatants / Qui semble orner son front, dans l'onde souteraine / D'un bandeau qu'enveloppaient les cheveux d'une Reine." La tentation de souveraineté de la jeune villageoise s'accompagne d'un geste qui symbolise la noyade d'Ophélie : "Là, quand la villageoise a, sous la corde agile, De l'urne, au fond des eaux, plongé la frêle argile / Elle y demeure oisive ...", précise le poète. Le terme "urne" paraît précieux à certains commentateurs, qui signalent que Lamartine l'emploie dans le même sens. ⁽³⁵⁾

Mais ce terme prend sa résonance, ici, et son originalité, du fait que l'urne est le récipient duquel a émergé Eloa, selon ce qui est dit au chant I. Si la "frêle argile" est une périphrase à la Delille, la périphrase permet d'établir la relation entre la fragilité d'Eloa et l'objet désigné. Ainsi donc, le geste de la villageoise qui consiste à plonger l'urne dans le puits, correspond à l'évocation du destin d'Eloa-Ophélie. Eloa est destinée à se noyer, submergée par une volonté stérile de puissance. L'urne s'enfonce dans l'eau du puits, et donne suite aux ébats auxquels s'adonne le colibri, près des ondes. Les serpents-oiseleurs qui guettaient le colibri, conscient du danger mais irréversiblement poussé vers lui, ont exercé leur fascination. L'épisode du colibri signale la volonté de puissance d'Eloa, "forte dès sa naissance, mais soucieuse de donner forme à cette force, montre les dangers de l'expérience, dangers concrétisés par le geste de la villageoise. D'ailleurs, aspirations voluptueuses et volonté de puissance sont incompatibles parce que la sensation ne peut s'assouvir qu'après d'une onde dont la maternité s'accuse, qu'en respirant les exhalaisons des fleurs et des fruits du berceau, ce qui infantilise, culpabilise, et paralyse. Eloa "se balance" sur "deux jeunes planètes", le colibri est " bercé " sous "les bambous" et la "longue liane". René Canat, choqué de voir Eloa se balancer, met en note ⁽³⁶⁾ : "Eloa se balance sur les planètes comme le colibri sur les arbres. L'analogie est bien singulière. "Mais l'enfant de la Clyde "aux arbres se balance", pour traverser les torrents. ⁽³⁷⁾ Le fait que ce même mouvement soit effectué par Eloa, d'une part, le colibri, l'enfant de la Clyde, d'autre part, qui sont des représentations d'Eloa, prouve la complaisance avec laquelle l'héroïne s'y adonne. Le balancement est la caresse de l'onde. Le colibri se balance d'un arbre à l'autre pour recréer le bercement de son premier âge. Le balancement d'une mère protectrice permet à l'enfant de la Clyde de franchir l'eau violente des torrents. En se balançant, Eloa sent une caresse maternelle. L'ombre de la mère, ou de l'aïeule, qui n'est qu'un double de la mère, s'impose à l'imagination de l'enfant de la Clyde écumeuse. Cet enfant semble, de par sa détermination même, émerger de l'écume de la rivière écossaise, qui est son milieu naturel. C'est un être des eaux, des vapeurs, des brumes.

Nous ne verrons pas tout à fait l'exécution de l'acte ophélique dans le fait qu'il "tombe avec un pied sûr et s'ouvre des chemins/jusqu'à la neige encore vierge des pas humains". (38), mais plutôt une phase de cette action qui le conduit à la noyade sous l'opacité des nuages : "S'égayant au milieu des nuages/il cherche les sentiers voilés par les orages." (39) Noyé dans l'illusion à la création de laquelle participent l'eau, les brouillards, l'arc-en-ciel, qui n'est que de l'humidité vaporisée, il s'arrête "enchanté". Etre des eaux, il subit l'enchantement émanant des eaux. Peut-être sous l'effet de la caresse maternelle, appréciable à l'occasion d'un balancement, il voit, en son hallucination, apparaître "la soeur de ses aïeux", "ombre encore amoureuse". Cette ombre, elle-même vaporeuse, comme il se doit, a la transparence de l'onde ; elle est, de plus, submergée par le passé et l'hallucination du jeune chasseur de daim, noyé dans l'illusion, met en évidence son désir impérieux de renouer avec le passé maternel, en prenant soin de maintenir intactes les aptitudes affectives de la soeur et de ses aïeux. Grâce aux différentes identifications d'Eloa, la signification de l'ophélisme auquel elle est soumise apparaît, se nuance, progresse. La chute et l'absorption par l'onde opaque et profonde représentent le destin d'Eloa qui, poussée par la pitié, va au-devant du malheureux pour le sauver. Mais elle prend en charge, en sa tentative, les péchés du malheureux qui la rendent pesante. Hamlet désigne Ophélie sous le nom de "nymphé", en faisant allusion, sur un ton équivoque, au rôle qu'elle est susceptible de jouer dans la rémission de ses péchés : "Voici la belle Ophélie ! Nymphé, en tes oraisons, souviens-toi de tous mes péchés !" (40) Selon Bachelard, "Dès lors, Ophélie doit mourir pour les péchés d'autrui, elle doit mourir dans la rivière ..." (41) "Imprudents une fois", les "habitants de l'immortel empire" informèrent Eloa, née de l'onde, des péchés de Lucifer. L'élément duquel elle naquit apparut sur sa paupière : "Une larme" brilla "auprès de sa paupière", comme pour que son destin de nymphé s'annonçât, en même temps que l'information qui lui était donnée, comme pour qu'elle dût mourir pour les péchés d'autrui, comme pour qu'elle dût mourir dans l'eau. Mais les mobiles inconscients de la soeur des Anges sont plus complexes qu'ils ne le semblent, dès l'abord, et le dynamisme apparent dont elle fait preuve résulte de forces convergentes, mais plurielles.

L'aspiration inconsciente à la connaissance des voluptés physiques, et l'initiative qui en découle, la conduisent à la noyade dans le puits opaque. Mais aussi, en engloutissant Eloa, l'onde reçoit et submerge celle sur l'objet d'amour de laquelle plane une équivoque, celle qui a, de plus, transgressé un interdit, qui s'est épanouie, qui a manifesté sa volonté de puissance : postérité du fils, elle s'est révoltée contre Dieu le Père, en allant au secours du Réprouvé.

Il semblerait que l'absorption par l'onde noire fût, pour Eloa, un aboutissement logique de son envol, et un châtiment. En est-il vraiment ainsi ? Et, s'il en est ainsi, est-ce un châtiment imposé à l'héroïne ou recherché par elle ?

Ophélie s'est-elle noyée "à son corps défendant" ? S'est-elle noyée "offensivement" ? C'est ce dont débattent, à l'acte V d'Hamlet, les deux fossoyeurs, et la logique du premier fossoyeur semble donner crédit à leur conclusion : "Elle s'est noyée offensivement : cela ne peut pas être autrement ... Laisse-moi t'expliquer, camarade ; ici est la rivière, fort bien ; là est l'homme, bon. Si l'homme va trouver la rivière et se noie lui-même, c'est lui, qu'il en convienne ou non, qui y va volontairement, remarque bien ; mais, si c'est l'eau qui vient à lui et qui le noie, ce n'est plus lui qui se noie lui-même."

Selon les fossoyeurs, Ophélie est allée vers la rivière, ce n'est donc pas par accident qu'elle s'est noyée. Elle s'est suicidée. Peu importe, d'ailleurs, à Bachelard, la discussion des fossoyeurs : "La psychanalyse nous a appris, dit-il, ... à donner à l'accident son rôle psychologique ... Ça joue avec l'eau perfide se noie, veut se noyer."

De même que la Vierge qui anime la parabole présentée par Satan va vers le rivage, ce qui lui permet de découvrir la "conque de Vénus", de même Eloa, après avoir bu l'eau de la "fontaine" céleste, est allée,

en un mouvement qui la conduit, du haut vers le bas, aux abords du puits infernal. Sa mort ressemblerait donc plus à un suicide qu'à un accident ou à un assassinat. Sans doute y a-t-il eu, au moment décisif, hésitation, tentative de recul. Mais, nous l'avons vu, les images par lesquelles elles étaient rendues en innahilaient l'efficacité, en dénonçaient même l'authenticité profonde. Si bien que, en dépit de la vision infernale finale, la mort "offensive" d'Eloa est presque, comme la mort d'Ophélie, une mort con-sentie. L'engloutissement en eau profonde est amorcé et facilité par le mou-vement qui consiste à se pencher au-dessus du puits.

2) Eloa-Narcisse

Pour contempler son image "longtemps", la villageoise à laquelle le narrateur compare Eloa, se penche sur la "miroir obscur" que constitue le puits naturel. Cette position est soulignée, chez Eloa : "Telle, au fond du chaos qu'observaient ses beaux yeux/La Vierge, en se penchant, croyait..." Le narrateur attire notre attention sur l'intérêt que porte à son image la jeune villageoise, pour que nous surprenions Eloa elle-même en une telle contemplation. Lorsque, au vers 601, elle descend plus près de Satan, elle "se penche" pour contempler son amant. A ce moment précis : "Son bras, comme un lys blanc sur le lac suspendu/S'approche sans effroi lentement étendu." Le lys, suspendu sur le lac, étendu, est présenté en une situation telle que sa contemplation est implicite. L'insistance avec laquelle Vigny évoque Eloa en train de se pencher sur l'onde, qu'il s'agisse d'une attitude dont elle est responsable ou dont ses "doubles" sont responsables, nous per-met de supposer que cette image émane de la personnalité de Vigny et ne résulte pas d'un emprunt servile à Milton : l'Eve de Milton, en effet, se couche sur la rive pour "plonger ses regards" dans l'eau du lac.⁽⁴³⁾ L'Ophélie et le Narcissisme d'Eloa semblent solidaires.

Penchée sur le lac, Eloa voit, tantôt son image, tantôt, conjointement, celle de Satan et la sienne, implicitement, par l'intermédiaire du lys. Les deux reflets ne peuvent-ils pas se confondre ?

En voyant, dans l'onde, l'image de Satan, n'est-ce pas sa propre image que voit Eloa ? Narcisse, en se mirant dans l'eau, ne sait pas que c'est sa propre image qui lui apparaît.

C'est une "forme céleste" qui "apparaît vaguement" à Eloa, "Comme un Ange assis, jeune, triste et charmant. "La ressemblance entre le contemplateur et l'être contemplé se trahit dans le reflet des termes utilisés pour les désigner. C'est l'Ange Eloa qui voit apparaître un "ange doux" "à ses frères pareils", et qui, en "souriant au spectacle étranger"⁽⁴⁴⁾ fixe ses regards sur cette "forme céleste", "comme un Ange" assis. Sans doute le terme "comme" entraîne-t-il une atténuation de l'assimilation, mais elle peut être légitimée par le rôle de modification que joue l'adverbe "vaguement". Le flou de la perception de l'image résulte de ce que, la forme de Satan, telle l'ombre d'Eveir-Coma, se saisit à travers des vapeurs, comme noyée dans des vapeurs. L'image du cygne, sous laquelle Eloa le contemple, le présente, non seulement comme un être des ondes, mais encore comme un être abandonné, livré à l'onde : "Seul, loin de la rive", par conséquent hors de portée de tout autre éventuel élément secourable, il "livre son âme blanche à l'onde fugitive". Le jeune homme inconnu mollement s'appuyait sur le lit de vapeurs qui sous ses bras fuyait." Il paraît absolument dépendant des ondes.

Le reflet du passé qu'Eloa a, peut-être, saisi dans les yeux de l'Ange ténébreux en proie au souvenir, a pu évoquer, en la signification essentielle de son illustration, l'un de ses sursauts, avant la chute finale. L'épisode de "l'Aigle des Asturies", qui traduit visuellement et dramatique-ment, les affaires de celui qui revit sa chute, met en évidence l'ophélisme attaché à Satan. Si Eloa, "presque soumise au joug de l'esprit sombre", "descend, remonte, et redescend dans l'ombre", Satan, représenté par l'Aigle des Asturies, soumis aux effets de sa blessure, "Monte aussi vite au ciel que l'éclair en descend", mais, "dépossédé des airs, son poids le précipite." Les verbes "monter" et "descendre" se succèdent, grâce à une comparaison, dans un vers structuré de façon telle que ces deux verbes se font face, tous deux en position limite ("monter" commence le vers, "descend" le termine.)

et correspondent à un mouvement qui s'achève par un englobissement dans la neige, dans une matière dérivée de l'onde et souillée par du sang comparé à de la pluie : "l'oiseau fait pleuvoir le sang." "Dans la neige du mont, il s'enfonce et palpite/Et la glace terrestre a, d'un pesant sommeil,/ Fermé cet oeil puissant, respecté du Soleil." Voulant échapper, mais en vain à l'ophéisme, il ne fait qu'accuser les caractéristiques ophéliques du mouvement qu'il subit : tentant de rester à la surface : "Dans un fluide d'or il nage puissamment." Et, comme Eloa se balance sur les planètes, comme le colibri se laisse bercer par les bambous, comme l'enfant de la Clyde se balance aux branches des arbres, l'aigle blessé "parmi les rayons se balance un moment." Sans doute tente-t-il un retour à son origine et à sa position première : "Diamant radieux que sur son front vermeil/Parmi ses cheveux d'or a posé le Soleil". Mais sa position première illustre son destin ophélique, ou en facilite l'accomplissement. Le papillon, placé comme ce diamant, dans les cheveux blonds de Mademoiselle de Coulanges, y est "noyé". Mademoiselle de Coulanges "se faisait peindre au pastel, en robe de soie bleue ou rose, avec des pompons à tous les noeuds du corset, des ailes au dos, un carquois sur l'épaule, et un papillon noyé dans la poudre de ses cheveux."⁽⁴⁵⁾ Le diamant est posé "parmi les cheveux d'or", il lui est facile de se noyer dans cette onde d'or qui le recouvre partiellement, et le sort du papillon qui décore les cheveux de Mademoiselle de Coulanges donne une forme achevée aux rapports entre le diamant et les flots d'or. Cette aptitude ophélique de Satan est décelée à partir d'une position déterminante, solidaire d'un élément déterminé, comme celle d'Eloa : "Ses cheveux, partagés comme des gerbes blondes/ Dans les vapeurs de l'air perdent leurs molles ondes."⁽⁴⁶⁾ Les images qui sillonnent le parcours de sa submersion se réfèrent à l'imagerie du mythe d'Ophélie.

En se penchant sur l'onde infernale, Eloa voit, en Satan, un être des eaux, comme elle. Elle voit le Passé de Satan, en sa courbe ophélique, qui n'est autre que son propre Présent en évolution, un Passé qui détermine son propre avenir. Elle voit, dans le regard de Satan, qui la fascine, et qui n'est qu'un double de l'obscur miroir, "celui qui porte la lumière". N'est-ce pas le reflet de la propre image de celle qui peut être

comparée à "un feu pur, éclatant et vermeil." ? Or, porter la lumière, c'est "porter l'amour et la vie en tous lieux."⁽⁴⁷⁾ , rôle que jouait Satan, en son passé luciférien, et dont il présume qu'Eloa est titulaire : elle est selon lui, responsable de la naissance de fils chez bien des jeunes femmes : "tes soins ne sont-ils pas" lui dit-il "... De venir comme un rêve en leurs bras te poser,/Et de leur apporter un fils dans un baiser ?"⁽⁴⁸⁾ Les hypothèses émises par Satan, flatteur ou perspicace, à son sujet, deviennent, pour Eloa, des vérités qui lui permettent de voir, en ce que fut Satan, le reflet de sa propre image. La volonté de puissance, dont nous avons dit qu'elle était susceptible d'être inconsciemment animée, peut accuser la similitude entre ses caractéristiques et celles de l'Ange ténébreux, sans qu'elle en détermine explicitement les raisons. De toutes façons, la souveraineté l'attire. Cette attirance peut être considérée comme une réaction très naturelle, chez une ange sur le destin de laquelle les autres anges s'interrogent ainsi : "Nâtra-t-il d'autres cieux afin qu'elle y commande ?" De là, son attitude spontanément et joyeusement conforme à l'état de souveraine, qui est une adhésion aux propositions de Satan : "Comme une jeune Reine/Qui rougit de plaisir au nom de souveraine/Et fait à ses sujets un geste gracieux"⁽⁴⁹⁾ , elle s'apprête à parler à Satan. Le dialogue entre Satan et Eloa est constitué d'un ordre et de son écho, reflet sonore : "Eloa, sans parler, disait : "Je suis à toi."/Et l'ange ténébreux dit tout haut : "Sois à moi !"⁽⁵⁰⁾ Etant donné la façon dont se succèdent les propos de l'un et de l'autre, nous ne saurions exactement quelle est la phrase initiale et quel permet de considérer que Satan joue, aux yeux d'Eloa, le rôle de révélateur : "Le prince des Esprits, d'une voix oppressée,/De la vierge timide expliquait la pensée."⁽⁵¹⁾ Comme la séduction du tentateur met à jour des aptitudes d'Eloa à la rupture avec la pureté, plus que le tentateur ne les crée, de même, il est la voix d'Eloa, porte-parole de sa pensée. Le rêve d'Eloa⁽⁵²⁾ : "Et toujours dans la nuit un rêve lui montrait/Un ange malheureux qui de loin l'implorerait.", répond à l'aspiration de Satan à l'égard d'Eloa, de la sincérité de laquelle, nous sommes fondés à ne pas douter. L'ébauche du poème "Satan" que projetait Vigny, porte la marque de recherches qui permirent au poème "Eloa" d'éclorre. Satan, en cette ébauche, aimait sincèrement

l'ange du ciel : "Des flammes de l'Enfer, il parle à l'ange qu'il aime", est-il dit dans le projet du premier Satan. (53) Peut-être est-ce cette aspiration qui inspire à Eloa son rêve. Une correspondance entre les coeurs de Satan et d'Eloa semble avoir le garant d'un narrateur attendri : "O des instants d'amour ineffable délire !/Le coeur répond au coeur comme l'air à la lyre !" (54)

Le narcissisme apparaît donc, chez Eloa, en ce que, contemplant Satan, d'abord sous le voile de son rêve, (le rêve étant, selon Guy Rosolato, issu des "eaux du sommeil" (55)) puis dans les vapeurs de l'onde, elle contemple sa propre image : elle voit à la fois les étapes de son devenir, et sa forme qu'achèvent des aspirations assouvies, à la souveraineté, à l'amour sensuel. Elle est tentée par cette forme achevée, ignorant qu'il s'agit de son propre reflet, et veut l'étréindre. La tension narcissique de l'héroïne, entre le désir de dormir et tout autre désir, principalement sexuel, dans son accomplissement, apparaît, d'ailleurs, dès le chant I du Mystère : en buvant l'eau de la fontaine céleste, elle veut dormir, d'un certain sommeil, d'un sommeil para-disiaque, c'est à dire du sommeil susceptible de donner une jouissance bien supérieure à celle que procure la jouissance amoureuse : "Quand un ange la puise, il dort ; mais d'un sommeil/Tel que le plus aimé des amants de la terre /N'en voudrait pas quitter le charme solitaire,/Pas même pour revoir, dormant auprès de lui,/La beauté dont la tête a le bras pour appui." (54) Eloa aspire au retrait complet des investissements objectaux. Sans doute les objets ont-ils une incarnation diaphane, en ce domaine céleste où évolue Eloa. Néanmoins, il lui est conseillé de tourner ses regards vers "les regards d'un Ange ou ceux des Séraphins". Il y aurait donc possibilité, pour elle, de tourner les yeux vers un autre habitant des cieux. Son désir de dormir exprime la recherche d'une unité assurée dans l'isolement, d'un nirvâna, d'une atteinte de la béatitude absolue, comme celle que donne la mort, peut-être. Mais son sommeil est traversé par un rêve, qui, vigilant, permet à ses désirs exigeants de s'échapper, et qui exerce sur elle une fascination hallucinatoire : "Mais en vain Eloa s'abreuvait de son onde,/Sa douleur inquiète en était plus profonde ;/Et toujours, dans la nuit, un rêve lui montrait/Un Ange malheureux qui de loin l'implorait."

Le rêve, qui travestit, déguise, sous le nom de pitié et de dévouement, l'aspiration à la sensualité et à la souveraineté. Pour Eloa, prendre l'envol, c'est résoudre la tension narcissique, en suivant l'ordre d'une censure, imposée par un surmoi en éveil, au moment du rêve, issu des eaux du sommeil. Mais l'atteinte de l'Ange malheureux est l'atteinte d'un Autre, si semblable à elle-même, que l'aimer, c'est effectuer le retrait libidinal sur soi-et c'est, peut-être, un moyen de retrouver le sommeil céleste et foetal que constitue la mort.

Les trois morceaux dits "rapportés" qui relatent les épisodes du colibri, de l'enfant de la Clyde, de l'Aigle des Asturies, ponctuent les étapes de la recherche de l'Autre, qui masque, en fait, une fixation à un assouvissement négatif de désirs personnels. Le colibri semble satisfaire gloutonnement ses désirs, mais des désirs rendus si équivoques par l'arrière note incestueuse que donne la recherche des fleurs du berceau, que l'enfant de la Clyde, qui prend la relève du colibri, en animant le deuxième morceau dit "rapporté", est dans la nécessité de se noyer dans l'illusion, ce qui lui permet de faire apparaître l'ombre amoureuse de la soeur de ses aïeux, et de préciser, ainsi, la recherche du colibri. Le relai, enfin, est pris par l'Aigle des Asturies, qui s'enfonce dans l'onde glacée de la mort : "Dans la neige du mont, il s'enfonce et palpite,/Et la glace terrestre a, d'un pesant sommeil,/Fermé cet oeil puissant respecté du soleil." (57)

La continuité entre les épisodes dits "rapportés", le dynamisme né de leur succession, leur relation solidaire avec le mythe d'Ophélie et celui de Narcisse prouvent qu'ils constituent des moyens d'exprimer les préoccupations profondes et obscures d'Eloa : Eloa tente de résoudre sa tension narcissique ; son allergie au sommeil céleste est due à la volonté de fuir de repli sur elle-même, mais elle subit l'attraction sensuelle du sommeil de la mort. Une attraction s'exerce donc entre l'ophélisme et le narcissisme, et elle semble chargée de signification.

- 5) Attraction réciproque des mythes d'Ophélie et de Narcisse : le mythe de l'androgynie.

L'union entre l'image d'Eloa et celle de Satan nous permet de suivre leur itinéraire commun, grâce à l'appui de morceaux dits "rapportés" dont le héros reflète Eloa, s'il s'agit du colibri et de l'enfant de la Clyde, reflète Satan, s'il s'agit de l'Aigle des Asturies, comme si la fatalité implacable du développement de l'illustration imposait la fusion des deux représentations, comme si les désirs devançaient une héroïne qu'ils entraînaient sous leur poids.

Cette fatalité implacable est assez bien représentée par une réaction de la matière à un viol. Le chasseur de daim de la Clyde écumeuse "s'ouvre des chemins jusqu'à la neige encor vierge des pas humains"⁽⁵⁸⁾. Le chasseur espagnol blesse l'Aigle des Asturies, qui souille la neige de son sang, et meurt englouti par elle. Un rapport saisissant existe entre l'action de violer la neige, de la souiller, et la revanche par laquelle cette neige se glace et ensevelit. Un rapport existe, par là même, du moins à ce qu'il semble, entre le chasseur de la Clyde et le chasseur espagnol, qui évoluent, chacun en un "morceau" différent et presque autonome. Or, le chasseur de la Clyde représente ouvertement Eloa ; l'Aigle des Asturies représente ouvertement Satan ; le chasseur espagnol représente le bourreau de Satan. Ce jeu de reflets crée une équivoque telle que violateur et violé semblent se confondre ou s'unifier, comme si masochisme, désir d'auto-punition et narcissisme se conciliaient. Le maintien d'une identité ou sa découverte semblent difficilement compatibles avec une telle conciliation. Le péril du moi se fait jour.

Nous ne voulons pas débattre ici du sexe des Anges. Cependant Vigny lui-même a hésité sur le sexe de son ange du ciel. Dans le projet du Satan primitif, auquel nous avons fait allusion, l'ange que tente Satan est un ange masculin, et c'est en séducteur qu'il s'adresse à lui : "O si tu savais quel charme renferme une douleur partagée, si tu savais combien il est doux de prêter son sein à des yeux qui viennent y répandre des pleurs, tu préférerais ces tourments dont le nom effraye tant dans ton séjour, à ses insipides joies, mes flammes brillantes à sa clarté sans ombre, et peut-être la pâleur de mon front aux roses de tes anges blonds. C'est peut-être un baiser de toi qui doit

me donner ce bonheur vague qui me fuit au milieu de ma puissance, et fuit aussi les habitants du ciel..."⁽⁵⁹⁾ Il se peut, comme le note Max Milner,⁽⁶⁰⁾ que ce sentiment qui s'exprime ici, et qui s'illustre par un baiser, "s'inspire de celui qui existe entre Abdiel et Abbaddon dans La Messiade, de Klopstock." Quoi qu'il en soit, l'amour que s'inspirent les Anges de Vigny est indépendant de leur sexe. Vigny opte, en définitive, dans "Eloa" pour une héroïne féminine, sur la féminité de laquelle il insiste : "C'est une femme aussi, c'est une Ange charmante." Il se flatte d'avoir été le premier à créer une ange-femme, notamment en une lettre à la comtesse Kossakovskaïa⁽⁶¹⁾. Cependant, cette ange charmante prend son envol. Elle étend l'aile. Selon les psychanalystes, -et je me réfugie à l'abri de leurs constatations, l'aile est un signe mâle, quand elle se déploie. Le vol symbolise l'acte sexuel. Le vol d'Eloa, qui étend l'aile, et qui manifeste une tentative de résolution de sa tension narcissique, alors qu'elle appelait le sommeil, est l'accomplissement d'un acte sexuel dans lequel elle prend les initiatives. L'initiative, elle-même, est virile. Peut-être est-ce pour cela que le correspondant de la comtesse Kossakovskaïa peut se réjouir, en ces termes, de ce que la comtesse ait reçu le poème : "Je suis bien aise de savoir qu'enfin, dans son vol, Eloa s'est posée sur vos genoux." Représentée par le colibri, être masculin, elle goûte, nous l'avons vu, les mâles plaisirs de la volupté ; représentée par l'enfant de la Clyde, être masculin, elle viole la virginité de la neige. C'est elle qui, selon Satan, féconde les jeunes femmes et leur donne des fils dans des baisers. Elle est désignée sous le nom de Dieu et non de déesse : elle est "Le Dieu qui du bonheur connaît seul le mystère"⁽⁶²⁾, Satan la considère "Comme un prêtre qui sent que son Dieu va parler"⁽⁶³⁾ et il lui déclare : "Et toi seule es le Dieu qui peut sauver un Ange."⁽⁶⁴⁾ pour lui préciser, au moment du dénouement : "J'enlève mon esclave." Peut-être les signes prémoniteurs d'échec, tels que "l'aile ployée", et qui ne trompent pas Satan, satisfait "dès qu'il vit ployer son aile maîtrisée", sont-ils aussi des signes de redécouverte de la féminité. "L'aile ployée" apparaît chez l'ange masculin, précurseur d'Eloa, dans le Satan primitif, en même temps que l'aile mouillée", image dérivée du mythe d'Ophélie : "Les ailes de l'ange se ployèrent maigré lui et tombèrent des deux côtés de ses épaules blanches, comme engourdis et mouillées."⁽⁶⁵⁾ Il n'en reste pas moins que les fluctuations d'Eloa résultent, en partie du moins, de la recherche d'une identité sexuelle.

Quel est le sexe de Satan ? Satan apparaît à Eloa comme une "forme céleste", périphrase qui laisse place à l'équivoque ; la "sœur des aïeux" de l'enfant de la Clyde sert de support à son apparence, dans un épisode où les sexes semblent être inversés, puisque l'enfant de la Clyde représente Eloa, la sœur des aïeux laisse sa place à Satan. Il apparaît sous la forme d'un cygne. Laissons parler Bachelard, "Le cygne, en littérature, est un ersatz de la femme nue".⁽⁶⁶⁾ Nous savons que Satan peut prendre diverses formes, et une forme simulée n'engage pas absolument une personnalité, ne dénature pas absolument une identité. Néanmoins, une tendance peut s'exprimer à partir d'un déguisement, et c'est sous cet aspect qu'il veut séduire. Si le cygne, hermaphrodite, comme toutes les images en action dans l'inconscient, est masculin dans l'action, le cygne, tel qu'Eloa le surprend, est endormi, et, comme nous l'avons déjà noté, il livre son "aile blanche à l'onde fugitive", dans une attitude d'abandon total. Son aile est "ployée". Cependant, le jeune homme, tout en étant mollement appuyé sur des vapeurs, "agite sa main d'un sceptre d'or armée"⁽⁶⁷⁾ et sa comparaison à un roi, chef militaire, pourrait le viriliser. Mais la possession d'un attribut tel que le sceptre, de fonctions royales et militaires, n'arrivent pas à lui donner une identification virile : le sceptre est "agité", dans sa main, la crainte, l'impatience, l'inquiétude qui émanent de sa personne et de son attitude, et qui sont explicitement signalées⁽⁶⁸⁾, l'empêchent de se présenter avec une mâle assurance. Sa représentation semble, pour le moins, ambiguë, surtout si nous considérons tous les bijoux qui le parent, le contexte sinueux dans lequel il évolue, et la ruse dont il fait preuve, et qui sera, pour l'auteur de la "Colère de Samson", une spécificité bien féminine. Les recherches primitives, à partir desquelles le poème "Eloa" a pris naissance, mettent en évidence le désir de Vigny d'intituler "Satan" le poème sur lequel il travaillait. Le choix définitif du titre, fixé sur Eloa, peut résulter d'une orientation prise par le poème qui diffère de l'ébauche. Mais il peut résulter, moins d'une sorte de rivalité entre des personnages qui se disputent la prépondérance, que de leur osmose. Dans le poème ébauché, Satan était, à la fois, Tentateur et Consolateur. Dans le poème définitif, c'est Eloa qui usurpe le rôle de Consolateur de Satan, et qui réduit, ainsi, celui de Satan. Cependant, limité à des fonctions de

Tentateur, Satan évoque son aptitude à consoler, séquelle du rôle qui lui était conféré dans l'ébauche. Nous ne devons pas nous laisser séduire, et croire en cette affirmation : "Ce méchant qu'on accuse est un Consolateur."⁽⁶⁹⁾ Il n'en reste pas moins que la démonstration sur laquelle elle s'appuie peut en imposer. Le Satan qui évolue dans le poème intitulé "Eloa" se ressent du Satan façonné dans l'ébauche qui portait son nom, et présente, à cause de cela, une complexité, une ambiguïté, ou une ambivalence, dans sa forme achevée.

Eloa, consolatrice, peut ne pas être innocente. Certes, "la pitié ne peut pas être un crime irrémédiable, et son histoire est, après tout, un Poème sur la pitié", selon l'analyse du correspondant de la comtesse Kossakowska, en une lettre que nous avons déjà citée.⁽⁷⁰⁾ La restriction exprimée par "après tout" concède d'autres interprétations, vers lesquelles nous conduit l'exhortation qui suit : "Ne la plaignez pas trop. Qui vous dit que tout soit malheur près de "celui qui porte la lumière", Lucifer ? L'hôte qui accueille Eloa est encore, après la façon dont l'accueil se produit, "celui qui porte la lumière", aux yeux de Vigny, sous la boutade incitative duquel nous pouvons, peut-être, saisir une réflexion. Tout se passe comme si une interpénétration des tendances d'Eloa et de Satan se produisait, ce qui entraîne leur désir d'union par la réduction à l'unité, plus que par la complémentarité. Certes, si l'on en croit V. Hugo, auteur de Toute la lyre "Un ange n'est vraiment complet que lorsqu'il est déchû.", Eloa pourrait chercher à atteindre, en tombant, sa totalité. Elle unifie sa dualité : pureté et aspiration à la sensualité, obéissance et révolte, par la révélation qu'une image unique est faite d'oppositions. La villageoise découvre, en se mirant dans l'eau d'un puits naturel, substitut du puits infernal, une image unique : la sienne. Mais sa tête est parée de l'un des attributs de Satan : Elle "contemple longtemps" "Ce magique tableau des astres éclatants/Qui semble orner son front, dans l'onde souterraine/D'un bandeau qu'enviraient les cheveux d'une Reine."⁽⁷¹⁾ Il n'est point douteux que le terme "bandeau" soit ici employé, parce que Satan va apparaître ainsi à Eloa : "Ses cheveux étaient noirs, mais pressés d'un bandeau"⁽⁷²⁾. L'image de la villageoise, parée de "bandeau", nous permet de saisir, en une représentation unique, la villageoise et Satan. Des concessions et des concessions réciproques ont permis la réalisation de cette image. Le puits naturel, auxiliaire ou apparence du puits infernal, pourrait ressembler à un

lac de Salmacis, dans lequel certaines essences auraient été répandues.

Narcisse se contemple encore sur les eaux du Styx, de la barque de Caron. Eloa s'est regardée, dans l'onde infernale, pendant que se développait, pour elle, le mythe d'Ophélie, semblable, en bien des points, au mythe de Caron.

L'Ophélisme d'Eloa, conséquence de son narcissisme, révèle une tentation d'androgynie. Eloa se penche sur le puits infernal, de son propre mouvement, ou par l'entremise de la jeune villageoise, et plonge dans l'onde obscure, en même temps que l'urne y est plongée par la villageoise, qui n'est autre qu'elle-même. Elle va dans l'onde souterraine pour réaliser l'identification avec l'image unique, constituée par son hybridation avec Satan.

B) Ophélisme et narcissisme cosmique

Comme tous les grands complexes poétiques, le complexe d'Ophélie et celui de Narcisse peuvent monter jusqu'au niveau cosmique. Il n'est point étonnant qu'en un poème, au sein duquel gravitent ciel, terre, enfer, ces mythes atteignent le niveau cosmique. Mais Eloa, nous l'avons vu, née de l'onde, est, elle-même, onde. Le destin qu'elle entrevoit, et qu'elle est prête à assumer, est le destin de l'onde : elle est prête à offrir à la "lumière éclatante et dorée" "Des cheveux dont les flots sont épars et ternis" (73), c'est à dire, à suivre le courant qui condamne l'onde claire - celle de la fontaine céleste - à l'opacité. C'est le destin d'un élément : l'eau, qu'elle illustre. Sa tentation à l'opacité apparaît, en même temps que sa désignation en tant qu'élément : "Ses cheveux, partagés comme des gerbes blondes, / Dans les vapeurs de l'air perdent leurs molles ondes." Elle se confirme et s'accuse par les vers qui suivent : "Comme on voit la comète, errante dans les cieux, / Fendre au sein de la nuit ses rayons gracieux, / L'absorption de l'onde est volontaire, comme si elle transmettait ses propres pouvoirs, pour être dominée par eux. Elle se laisse happer, tour à tour, par deux principes, antagonistes apparemment, comme l'air et la nuit, pour aboutir à une sorte de compromis, ainsi représenté :

Et la lune, des bois éclairant l'épaisseur, / D'un de ses doux regards n'atteint pas la douceur." La lune, représentation cosmique issue d'Eloa, n'est pas absorbée par l'onde, que peut représenter l'épaisseur des bois : sous l'opacité, un éclat tamisé, une présence lunaire un peu modifiée et estompée, apparaissent, comme si l'union de la lune et de l'épaisseur opaque s'effectuait. Or, la lune qui, dans son traitement par Eloa, réalise une luminosité unique à l'aide d'une fusion, est investie de bisexualité et se présente comme un intermédiaire entre le monde des Dieux et celui des hommes, entre le Soleil et la Terre. (74) Dans la présentation d'Eloa, ses potentialités cosmiques dominent : tour à tour, onde, comète, lune, sa tendance à l'ophélisme volontaire, ses aptitudes à la médiation entre air, onde opaque (dont nous voyons une équivalence en l'"épaisseur des bois".) s'affirment grâce à une représentation cosmique hybride : celle de la lune. L'ophélisme d'Eloa est en correspondance avec celui du soleil : "Sitôt que, balancé sous le pâle horizon, / Le soleil rougissant a quitté le gazon." (75), la nuit humide fait son apparition : les chevelures sombres se secouent dans l'air, suggérant l'image des flots, les humides rosiers apparaissent, le météore rôde sur les eaux. L'eau opaque qui se libère, précise donc l'impression de submersion suggérée déjà par la puissance d'absorption du "pâle horizon". La chute du soleil s'accompagne d'une atténuation de sa force virile, de son principe fondamental, si l'on considère le "soleil rougissant", comme cela se fait souvent poétiquement, comme un "cygne rouge", exhalant son chant. Mais, retrouvant sa force première, il rivalise avec les "astres d'or", mettant en action une volonté d'absorption égale à celle de l'eau : ainsi, Dieu "cache des astres d'or sous l'éclat d'un soleil." (76)

L'ophélisme cosmique est au service d'une rivalité qui oppose le jour et la nuit, Dieu et Satan, et qui se résout par l'alternance de pouvoir.

Eloa, pourvue de potentialités cosmiques dont nous avons mis en valeur le dynamisme et la signification, tente de résoudre ce conflit par une perennisation de l'unification de la dualité jour-nuit, ciel-enfer.

Comment son imagination se représente-t-elle le monde qui l'attire ? Les images complémentaires et équivalentes du puits naturel et du chaos nous l'indiquent. Le puits naturel est situé sur les hauteurs : "Souvent, parmi les monts qui dominent la terre/S'ouvre un puits naturel, profond ... "Profondeur et altitude sont associées. C'est l'eau du ciel qui constitue la matière infernale : "L'eau qui tombe du ciel s'y garde ...". Cette eau céleste devient obscure, sous l'effet de la profondeur, de la stagnation, de sa captation en des limites imposées. C'est la matière céleste elle-même qui, ainsi travaillée, permet la continuité de l'éclat nocturne, l'absence d'éclipse des puissances nocturnes : "L'eau qui tombe du ciel s'y garde, obscur miroir, Où dans le jour on voit les étoiles du soir."⁽⁷⁶⁾ Soumission imposée au Ciel au point de faire de lui une matière propre à la création de l'Enfer ? Intime union des principes antagonistes ? Fatalité d'un événement ?

Quoi qu'il en soit, cette onde, "obscur miroir", réfléchit le ciel, un ciel de nuit. La tendance narcissique du ciel se révèle ici. Le ciel se regarde, cherche à se décrire, à s'identifier. La jeune villageoise "contemple longtemps" "Ce magique tableau des astres éclatants", comme si la force magique reflétait la force céleste. Et Eloa, "en se penchant, croyait voir d'autres ciels"⁽⁷⁶⁾. Le ciel, en voyant son reflet, son double, peut avoir la révélation de son ambiguïté. Les "lueurs de l'aube matinale" qui apparaissent au ciel, ont un reflet dans l'aurore infernale. La rose fleurit le ciel aussi bien que l'enfer. Les vapeurs existent au ciel, et dans l'enfer ; et, si le puits contient de l'eau stagnante, peut-être est-ce parce qu'elle reflète la stagnation du temps céleste : "Un jour ... (Comment nommer du nom de jour/Ce qui n'a pas de fuite et n'a pas de retour."⁽⁷⁷⁾ S'il est profond, peut-être est-ce parce qu'il reflète "les profondeurs de la triple puissance" divine ; les "feux errants et bleus", les étoiles des marais, ont une connivence telle avec les étoiles du ciel que la couronne de souveraine dont s'entoure la tête de la jeune villageoise brille de leurs feux confondus. Le sommeil que donne la fontaine céleste procure une sorte de nirvāna, qui s'accompagne assez bien de la volupté asiatique dont on jouit dans le domaine de Satan.

L'harmonie qui naît du choc des flammes infernales, perceptible à Eloa, n'est autre que celle des sphères célestes dont il est question dans le "songe de Scipion." Sans voir une similitude absolue entre les êtres et les choses célestes et infernaux, Eloa peut voir un aspect céleste dans la révélation infernale. Dieu et Satan pourraient-ils être confondus ? Quel est, à proprement parler, "l'Autre" : Dans le projet primitif de Satan, Satan, en effet, appelle Dieu : "L'Autre : "...pour manifester la puissance de l'Autre et non pour leur bonheur."⁽⁷⁸⁾ Sont-ils confondus ou inversés ? C'est un ciel royalement, et prisonnier de l'onde opaque, émanant de lui, que perçoit la jeune villageoise. Le ciel se noie dans son onde. Mais la jeune villageoise se contemple, en tant que centre de l'Univers, centre d'un ciel qui se contemple lui-même, d'un ciel inversé dont elle se fait une parure comparable au bandeau de Satan. Ce ciel inversé n'est plus, pour elle, qu'une auréole satanique. Le narcissisme cosmique prolonge, amplifie le narcissisme de l'héroïne et lui donne une extension métaphysique, mais il est à son service. Il fait de son reflet le point de convergence du Bien et du Mal.

L'image de la jeune villageoise et celle d'Eloa, qui correspondent à une seule représentation sont complémentaires, comme le sont la description du puits naturel et celle du chaos. Le glissement qui s'effectue de la vision du puits à celle du chaos, glissement auquel nous sommes impérativement conviés, met en évidence la solidarité entre l'onde qui emplit le puits, et la nuit, l'ombre qui engloutissent l'abîme. L'"obscur miroir" que représente le puits doit son obscurité à la nuit, issue directement de l'abîme. Réciproquement, la nuit pénètre les eaux : "Parfois la pénétration est si profonde, si intime, que, pour l'imagination, l'étang garde en plein jour un peu de cette matière nocturne, un peu de ces ténèbres substantielles. Il se stymphalise. Il devient le noir marais où vivent les oiseaux monstrueux, les Stymphalides."⁽⁷⁹⁾

Eloa se penche sur un "froid marais", en se penchant sur le chaos et sur "la nuit immerse", comme Narcisse se penche sur le Styx. Mais, dans sa chute, son élément fondamental se transforme : c'est "un nuage de feu" qui tombe. Elle ne garde, de sa constitution originelle, qu'une toile de fond, évoquée par le terme "nuage". Cette union intime des éléments contradictoires, ou plutôt, cette quasi pénétration du feu dans l'onde, ou, plutôt, cette

entraîné malgré soi. Le vertige, rappelle Sartre, est angoisse dans la mesure où je redoute, non de tomber dans le précipice, mais de m'y précipiter."⁽⁸²⁾ L'attitude d'Eloa, son envol vers le bas, en dépit de ses réticences, mais aussi le caractère irréversible de la chute amorcée, traduisent son angoisse de se précipiter dans le vide, mais aussi son désir de s'y précipiter, et l'érotisation de cette angoisse, comme si la souffrance liée à l'entreprise de purification de Satan, devenait un but en soi. La "mauvaise conscience", précise le Docteur Allendy, "précipite l'individu vers des expiations, selon ce que les psychanalystes appellent mécanismes d'auto-punition."⁽⁸³⁾ Eloa se "précipite", au sens précis du terme, vers l'expiation. Une forme de sadisme, de masochisme s'associe à l'érotisation du supplice. La descente aux Enfers, plongée en soi, pourrait tendre à éliminer le remords et à le transformer en repentir.

L'onde joue donc, dans l'Odyssée d'Eloa, un rôle important : elle est, simultanément, tentatrice et divinatoire, révélatrice et complice de ceux qu'elle attire sur ses bords. Elle est expiatoire. Mais, elle même suit son Destin. L'onde, courante et pure, fait place à l'abîme, rempli de nuit stagnante. Eloa qui, dans les airs se comporte en naïade, que ses représentations terrestres assimilent à un être des eaux, se confond avec l'élément auquel elle se donne. En suivant le Destin de l'onde, Eloa suit son propre destin : elle va de la naissance à la mort. Mais, en ne faisant qu'un avec son élément fondamental, elle est, à la fois, la tentatrice et l'être tenté, le miroir et l'être qui se mire, la victime et le bourreau. Les miroirs, comme l'onde, jouent avec les reflets. Le narrateur se mire dans les person-nages qu'il anime. En vain les a-t-il dissociés dans l'oeuvre. Nous avons été amenés à les unir. En se penchant sur eux, ils voient, en eux, son propre et unique reflet ; et leur aventure est son aventure.

impregnation de l'onde par le feu, est le prélude à l'engloutissement dans l'onde stylisée. L'engloutissement est encore présenté comme un débat entre des éléments contradictoires. Si la "chimie commune" du feu et de l'eau présente généralement un caractère "matrimonial", si "l'imagination rêve la Création comme une union intime de la double puissance du feu et de l'eau"⁽⁸⁰⁾, ici, l'union de l'onde et du feu, leur mariage, entraîne la souillure. L'eau originelle, contaminée par le feu, mérite la stylisation. La dernière phase de la chute, en permettant que s'amorce la punition, révèle la nature de l'aspiration, à laquelle tendait implicitement et irrésistiblement Eloa : la modification de son élément constitutif fondamental et originel. Mais la matière dans laquelle elle tombe semble, elle-même, atteinte par les flammes. Des éléments contradictoires, l'eau de nuit et les flammes, constituent cet amalgame, au sein duquel cohabitent matière qui engloutit et être englouti. Eloa, en proie à l'agression d'un milieu étranger, tentera-t-elle de s'adapter au milieu étranger ? Cela n'est pas exclu, si l'on en croit le correspondant de la comtesse Kossakova : "Oh, ces pauvres damnés", explique celui qui cite La Fontaine, "Une chose me console, c'est qu'on s'habitue à tout, et que depuis tant de siècles ils doivent se trouver dans le feu comme les poissons dans l'eau." Si l'eau pure, privée de son milieu naturel, se transforme en onde noire, Eloa nage dans le milieu étranger, comme un poisson dans l'eau ; elle nage dans le Mal, comme si c'était le Bien, elle fait du Mal le Bien ; c'est à dire qu'elle découvre la "volupté du Mal".

Tout se passe comme si Eloa allait au-devant d'une souffrance réelle, objective, et ressentie effectivement par celle dont on peut entendre "les plaintes de douleur", pour faire disparaître l'angoisse vague, inconsciente, subjective, d'un sentiment de culpabilité qu'elle eût éprouvée. Lucifer, en l'ébauche du poème primitif : Satan, alors qu'il était en pleine possession de sa gloire, de son nom, prosternait déjà, dans le ciel de Dieu, un "front" qu'il croyait "impur" ⁽⁸¹⁾ Eloa, de son côté, reste insensible à l'effet de la fontaine céleste. Si elle n'avait pas été hantée par l'impureté, l'évocation, par ses compagnons célestes, de l'ange déchu, ne l'eût point incitée à rêver. En regardant en bas, elle est prise de vertige : "Ce qui caractérise le vertige, c'est qu'on voudrait y échapper, et qu'on se sent

c) Convergence vers le poète de l'Ophélisme et du Narcissisme d'Eloa, de l'Ophélisme et du narcissisme cosmique.

Nous ne révélons rien, en déclarant que Vigny se mire, aussi bien dans son personnage de Satan que dans son personnage d'Eloa. Il semble intéressant de relever de menus détails qui le prouvent. Eloa, comme Vigny, rougit facilement. Rêveuse, elle recherche, comme lui, la solitude. Elle se jette dans les extrêmes, comme lui : elle "s'attriste du malheur de Satan et sourit à son Eden." (84) Dans son Journal, Vigny déclare qu'"il n'a cessé de se jeter dans les extrêmes." (85) Vigny reconnaît, d'ailleurs, Eloa comme partie intégrante de lui-même : "Elle est mon âme." (86)

Quant à Satan, il présente des sortes de tics, se laisse aller à des gestes-refuges, que son créateur connaît bien. Il est effrayé du regard pur d'Eloa, et "Sous ses cheveux sombres/Cherche un épais refuge à ses yeux éblouis. De la même façon, l'interlocuteur de la Marquise de Montmelas, alors âgé de dix ans, "Baissa la tête, en fronçant les sourcils au point de cacher presque entièrement ses yeux.", pour montrer son opposition. (87) Eginard a le même réflexe : "Bénissant en secret sa chevelure blonde,/Avec un lent effort, sous ce voile, Eginard/Tente vers sa maîtresse un timide regard" (88). L'Aigle des Asturies a failli servir de comparaison à l'Homme de Génie, après avoir servi de comparaison à Satan. "La modification est révélatrice, puisque la permanence du terme comparant "aigle blessé" autorise l'assimilation de l'Homme de Génie à Satan." (89), et, par conséquent, l'assimilation de Vigny à Satan. D'ailleurs, l'image du cygne, sous laquelle est représenté Satan, correspond à une image que Vigny s'attarde à contempler avec une sorte d'amour narcissique : "Peut-être qu'un de vous, sur un lac solitaire,/Aura vu comme moi quelque cygne endormi/Qui se laissait au vent balancer à demi,/Sa tête nonchalante, en arrière appuyée./Se cache dans la plume au soleil essuyée." C'est ainsi qu'est représentée la Frégate (90) Dans la "verte floride", il est un lac "Et seul un cygne au blanc plumage/S'y mire en glissant sur les eaux." (91) Ce cygne solitaire, volontiers abandonné à l'onde, résulte de la projection d'un désir de Vigny : "Que je voudrais nager dans la fraîcheur des flots !", s'écrit le Masque de Fer. (92)

Ainsi, les détails, par lesquels se prouve l'identification de Vigny à Eloa et à Satan sont révélateurs d'un désir de ne pas trahir le secret de son cœur, d'une difficulté à accepter une attitude mesurée, d'une crainte et d'un rêve. Vigny regarde Satan avec les yeux d'Eloa. Eloa et Satan subissent le destin de l'onde, parce que, tous deux, sont des créatures d'un poète épris de l'onde. Leur divergence, celle qui existe entre l'onde pure et l'onde noire, disparaît, lorsque, par leur unification et l'absorption de l'onde claire par l'onde noire, leur destin s'accomplit.

Le poète est, certes, attiré par l'onde pure. Il plonge volontiers des héroïnes dans une onde transparente. Il suit les mouvements de Suzanne : "Dans un cristal liquide on croirait que l'Ivoire/Se plonge, quand son corps, sous l'eau même éclairé,/Du ruisseau pur et frais touche le fond doré." (92) L'onde s'attarde d'une certaine sensualité, en la recevant : "Ce trésor demi-nu de grâce et de beauté/Que l'onde épousait baignant avec volupté" (93) impressionne, sans nul doute, l'auteur des "Fragments de Suzanne". Cette onde, substitut d'un poète sensuel, le protège contre sa volupté, lui permet d'assouvir une contemplation, en interposant sa transparence entre le contemplateur avide et l'objet contemplé. Possédant des vertus thérapeutiques elle guérit l'auteur bordelais d'Eloa. "Vigny a-t-il pratiqué la balnéothérapie ?" se demande Jean Tucco-Chala (94), et il fait référence à une lettre écrite par Vigny à Bruguière de Sorsum : "Je profite du bonheur d'être malade pour achever Satan... Je vais à présent m'empresser de l'oublier pour le juger plus tard... Je vais le faire dans la grotte de l'Océan ; je me suis déjà plongé dans ces fiots dorés par le soleil perpendiculaire et je m'y repose des pensées du père des damnés." Mais la source pure, si l'on en croit l'auteur du poème-dédicace de La Maréchale d'Ancre à Marie Dorval, doit suivre une évolution prévue : "La source, en jaillissant, est belle, et puis arrose/ Un désert, des grands bois, un étang, des roseaux." La dégradation de la pureté se déduit de l'opposition entre le sens des deux propositions. La stagnation et la mort attendent la source : "Ainsi jusqu'à la mer où va mourir sa course. "L'image du ruisseau pur appelle celle de l'étang bourbeux, dans un poème récemment attribué à Vigny (95) : "Sans doute le ruisseau qui coule,

frais et pur./Sur un sable poli reflète mieux l'azur/... Mais pourtant, même au fond d'un étang tout bourbeux..."La souillure menace donc l'onde pure. D'ailleurs, le décor ophélique se dresse aux côtés de l'onde qui accueille Suzanne : l'onde est, à la fois, pure et sombre : "C'était près d'une source à l'onde pure et sombre/Le large sycamore y répandait son ombre." Que Suzanne se baignait. L'arbre, dont Ophélie eût dû se défier, s'élève auprès de cette source, qu'il s'agisse de saules précédemment présentés, d'un sycamore qui n'empêche pas l'héroïne de sentir sa pudeur sentée, d'un jeune chêne aux propos profaneurs. Le Bain, peut être blessée, ou d'un jeune engloutissement, dont nous ne saisissons qu'une phase. Dès l'amorce d'un engloutissement, dont nous ne saisissons qu'une phase. Dès les premiers poèmes d'A. de Vigny, de nombreux héros sont engloutis sous les eaux : Emmanuel et Sarah, ne survivent pas au Déluge. Symétha s'est fiée "au flot profond", mais son amant émet le vœu que l'île à laquelle elle doit aborder soit engloutie, associant l'image de la jeune fille livrée à l'onde, à celle d'une submersion : "O Vierge de Lesbos ! Que ton île abhorrée/S'engloutisse dans l'onde, à jamais ignorée/Avant que ton navire ait pu toucher ses bords !" (96) L'auteur du "Malheur" "se noie/Aux torrents d'un riant orgueil. La Seine dévoile ses flots rougis" par le sang des protestants qui y périssent, massacrés et noyés, sous les yeux de la future Madame de Soubise. Roland et Olivier expirent "dans le fond d'un torrent", écrasés sous une roche noire. La Frégate "s'enfonce, tournant comme une roue/Et la mer vint sur nous", explique le Capitaine. Le narcissisme est très souvent lié à l'ophélisme, dans les poèmes que nous venons de citer : il y est fait allusion à "un oeil qui se penche" (97) sur un étang bourbeux. La blonde Symétha "saluait dans la mer son image penchée/Et lui jetait des fleurs et des rameaux flottants." Le "corset d'écarlate" de la Frégate "se mirait dans les eaux." "Le soleil s'éclipsa dans l'air plein de bitume" (98), donnant sa place à l'ophélisme cosmique ; l'ophélisme cosmique et le narcissisme cosmique apparaissent, réunis, dans le poème adressé à Marie Dorval. (95)

Si les premières oeuvres poétiques d'A. de Vigny illustrent les mythes qui nous intéressent, le recueil des Destinées les accueille aussi. L'Homme, en proie aux Destinées, est renversé "au fond des noirs abîmes" ; les

Révolutionnaires sont responsables ou victimes de noyades dans un "lac de sang" (99). Le sang humain est absorbé par l'onde qui coule dans "La Maison du Berger". Le joueur de Flûte développe, sous nos yeux, le drame d'Ophélie : "Sur la poupe d'un drame il inscrivit son nom/Et vogua sur ces mers aux trompeuses étoiles ;/Mais, faute de savoir, il sombra sous ses voiles/Avant d'avoir montré son pavillon aux airs. L'ayant développé, il le développe à nouveau, dès le vers suivant, en faisant de ce drame personnel, un drame général : "Alors rien devant lui que flots noirs et déserts,/L'océan du travail si chargé de tempêtes/Où chaque vague emporte et brise mille têtes. "Son esprit ne réapparaît, on ne sait trop comment, d'ailleurs, que pour revivre le drame d'Ophélie, en un enchaînement immédiat avec les évocations précédentes : "Là, flottant quelques jours sans force et sans fanal, son esprit surnagea dans les plis d'un journal,/Radeau désespéré que trop souvent déploie/L'équipage affamé qui se perd et se noie./Il s'y noya de même, et de même ayant faim./Fit ce que fait tout homme invalide et sans pain." (100) Lord Littleton, en un projet de poème qui eût dû faire partie des Destinées, regarde la mer : "Un soir que le soleil/tremblait dans le flot bleu." (101) Le Capitaine, héros du poème : "La Bouteille à la mer", subit le sort d'Ophélie et illustre les péripéties de l'engloutissement progressif, tandis que ce même drame est joué par plusieurs comparses évoluant dans ce poème : nous voyons le vaisseau couler. nous évoquons la submersion de "trois cents braves". Nous suivons cette femme "qui ne sent pas ses pieds enfoncés dans la mer". Enfin, la Bouteille exécute pour nous les deux premiers actes du drame : la chute dans l'onde, la flottaison. La "frêle passagère", la "tremblante voyageuse à flotter condamnée", apparaît, comme vêtue, sur les ondes, d'un manteau fait d'algues, de goémons, de glaçons. Le thème de Narcisse est présent, puisque le Berger veut se voir dans les yeux d'Eva. Les affres du Narcissisme assaille celui qui connaît les difficultés de l'Homme, "tourmenté de s'aimer, tourmenté de se voir". Le narcissisme et l'ophélisme sont très dépendants l'un de l'autre, dans "La Maison du Berger", par exemple, ou dans le projet de poème sur Lord Littleton : "La "douce Clarinda" est évoquée par le narrateur : "...Dans l'onde/Vous regardiez ses traits et les vôtres, flottant.." Une telle contemplation s'accompagne d'un

signe inquiétant, de la présence de "L'eau qui baigne les murs et par degrés les mine." Nous pouvons voir, en cette onde, une auxiliaire du Destin qui engloutit Lord Littleton, d'autant plus que l'Ophélie cosmique dont le poème porte la trace, insiste sur la souillure liée à la submersion : "Le soleil/Tremblait dans le flot bleu qu'il teignait de vermeil." L'image de l'onde souillée de sang s'impose à nous, de même que l'évolution de l'onde claire, "le flot bleu", en onde souillée.

Les thèmes d'Ophélie et de Narcisse sont donc illustrés, aussi bien dans les premiers poèmes que dans le dernier recueil, et, avec constance, s'associent la contemplation narcissique, l'engloutissement ophélique, l'évolution de l'onde claire en onde souillée.

Selon Bachelard, se pencher sur une eau profonde, c'est se pencher sur la surface du temps écoulé. Pour lui, l'eau mêlée de nuits "est un remords ancien qui ne veut pas dormir." (102) L'eau corrompue, pour l'inconscient, est le réceptacle du mal.

La hantise de l'engloutissement dans l'eau profonde et boueuse traduit, peut-être, l'obsession d'un remords chez Vigny. L'Enfer, que Vigny représente par un puits de ténèbres, n'est-il pas, pour l'auteur du Journal, "la pensée et la contemplation de soi-même et de la nature ?" (103) Si la vision de soi est infernale, c'est que l'on n'est point ce que l'on devrait être.

Cependant, il faut noter que ce vertige, qui prend Vigny sur le bord du chaos ténébreux, au point de l'y précipiter, s'associe à la volonté de maintenir la pureté au sein de l'onde souillée, de la rendre perceptible dans l'opacité, comme si la volupté d'un mal n'était pas sans mélange, comme si l'engagement infernal pouvait être repris, comme si une autre option était ménagée. Dans le projet *Satan Sauvage*, Eloa au fond du chaos ténébreux, rayonne, tel un diamant, et Satan n'osait s'en approcher. Le poème destiné à Marie Dorval, et que nous avons déjà cité (97), est très révélateur de cette tendance : "Mais pourtant, même au fond d'un étang tout bourbeux./Lorsque notre oeil se penche, il voit encore reluire/Les astres toujours d'or et les cieux toujours bleus." La dédicace de *La Maréchale d'Ancre* qui lui est adressée, également : "Mais toujours à la source/Votre nom bien gravé se lira sous

les eaux. "Dans "Le Trappiste", "L'ombre était transparente et le lac argenté/Brillait à l'horizon sous un voile enchanté." Des "diamants" semblent "incrustés dans l'ébène" de l'abîme que représente Paris, pour celui qui l'observe du haut de la colline. En quelque sorte, Vigny a tendance à illustrer, surtout dans les premiers poèmes, ce que j'appellerais : "le mythe de la fontaine noire". Ce mythe personnel, qui devait hanter son imagination depuis qu'elle était en mouvement, a pris une résonance particulière, lorsqu'il s'est rendu au Maine-Giraud, domaine de ses ancêtres maternels. Il évoque dans les *Mémoires* (104), "les allées... bordées de chênes et de haies : leurs berceaux répandaient des ombres si obscures que la source profonde, qui forme à leurs pieds une sorte d'étang, et dont on voit l'eau blanche et pure sortir du sable au milieu d'un petit nuage d'écume, a reçu des habitants le nom de la fontaine noire." Sans doute le désir de maintenir sa pureté originelle, en dépit de son évolution fatale vers la souillure préexistait-il à la contemplation de la Fontaine noire, en 1823. Mais, en se penchant sur cette fontaine, il s'est penché sur le passé de ses aïeux, il s'est penché sur son passé, que Sophie de Baraudin lui faisait revivre, et, mesurant la distance prise avec son innocence originelle, il a éprouvé le remords de la voir captive. Le narrateur des *Vénérables* fixe son attention sur le décor dont la "fontaine noire" est le centre, et sur l'ensemble indissociable, constitué par les arbres et par les eaux, décor très spécifiquement ophélique : les arbres, personnifiés, divinités féminines des eaux, ont des prévenances maternelles : "Les frères vieux de cinq siècles laissent pendre leurs branches tordues et leurs feuilles allongées jusqu'à la main des enfants." Leurs chevelures sont présentées avec intérêt : "Leurs vieilles têtes sont chargées de panaches arrondis qui tombent le long du tronc et pendent quelquefois sur la grosse tête des saules." Ils deviennent des personnalités ophéliques. "Baignés dans l'eau claire des fontaines, les arbres entr'ouverts ressemblent à des nacelles renversées et debout sur leurs avirons." La référence à la mère est manifeste : l'image est extraite du décor du Maine, domaine maternel ; le geste de bienveillance des arbres à l'égard des enfants est maternel ; le terme "berceaux" est utilisé pour désigner la disposition du feuillage ; s'il est vrai que "la barque romantique est un berceau" (105), "les nacelles" font référence à cette

image. La nacelle, d'ailleurs accomplit des fonctions maternelles : "Du creux de leurs noires écorces fendues, (il s'agit des écorces des aubiers ressemblant à des nacelles) on voit sortir en légers branchages des saux et des saules." Un véritable accouchement nous est présenté. Or, cette image maternelle et ophélique, qui se dégage de la description, est complexe. La hantise de la mort de la mère, assimilée à une submersion, se fait jour chez celui qui présente les démolitions successives du Maine-Giraud, domaine maternel, comme l'effet d'inondations successives, (106) en des comparaisons manifestement obsédantes. Mais, victime de l'ophélisme, cette mère exerce, peut-être, des attrait maléfiques, susceptibles d'entraîner l'enfant à l'ophélisme : les arbres, en mettant leurs branches à portée des enfants, en poussant obliquement au-dessus des eaux, comme pousse le saule, fatal à Ophélie, sont, peut-être, tentateurs. Les nacelles sont renversées. De là l'ambiguïté, et, sans doute, la véxité, de l'image, dont nous pouvons penser qu'elle résulte moins du réalisme du peintre que de sa projection, sur un décor malléable, d'un paysage intérieur. Il n'en reste pas moins que la renaissance légère s'effectue à partir de noires écorces, comme la source jaillit, pure, emprisonnée et protégée par l'opacité des eaux. Le mythe de la "fontaine noire" s'inscrit dans le sillage des mythes d'Ophélie et de Narcisse. Un élément du décor de la propriété maternelle a contribué à donner forme à une image familière ou à affirmer son emprise sur l'imagination du poète.

L'emprise que l'image de l'engloutissement exerce sur elle s'est établie, sans doute très tôt ; peut-être cette image obsédante est-elle innée.

Nous sommes frappés du lien qui existe entre le développement du drame ophélique, tel qu'il apparaît dans la succession des morceaux cités, si injustement, nous semble-t-il, rapportés, et qui se termine par l'engloutissement de l'Aigle des Asturies dans la neige souillée et durcie, et certaine relation des Mémoires. Nous avons cru voir un lien entre le fait que l'enfant de la Clyde souillait la virginité de la neige et l'engloutissement de l'aigle, ce lien pouvant s'établir à la suite de l'étroite solidarité entre les protagonistes des actions des différents épisodes, et leur convergence vers le poète qui pouvait se voir évoluer, en considérant leurs

évolutions. D'ailleurs, l'enfant de la Clyde foule la virginité de la neige, voit apparaître, presque simultanément l'ombre "encore amoureuse" de la "soeur de ses aïeux", et l'Aigle des Asturies "menace" "les blanches bergeries". Le dernier acte du drame cohérent que constitue l'ensemble de ces trois épisodes, drame dans le drame principal, ou reflet du drame principal, ou interprétation du drame principal, nous fait assister à l'engloutissement de l'Aigle dans la neige qu'il a souillée : "Hérissé, l'oiseau part et fait pleuvoir son sang." "Dépossédé des airs, son poids le précipite." Dans la neige du mont, il s'enfonce et palpite. L'auteur manie la punition ophélique après qu'un viol ait été commis dans une arrière-interprétation d'inceste, comme s'il était assailli lui-même par un sentiment de culpabilité, ré-activé, en 1823, l'année même où le poème prit sa forme définitive, à l'occasion du voyage qu'il fit au Maine-Giraud, où l'accueillait cette "seconde mère" : Sophie de Baraudin : "Sur un front d'une forme pure et régulièrement dessinée, s'élève une sorte de petit nuage de cheveux blonds légèrement poudrés, rejetés en arrière, retombant en flots et en boucles abondantes sur le col et les épaules." (107) C'est ainsi que le voyageur dépeint sa tante, en la saisissant dans le double miroir que constituent le tableau au pastel, dont elle est le sujet, et le passé : le sujet représenté a dix-neuf ans. L'observateur de Sophie de Baraudin se met donc dans des conditions qui favorisent une perception ophélique, si je puis m'exprimer ainsi, de sa tante. Les cheveux apparaissent, assimilés à l'onde, en une blondeur vaporeuse. "Son teint est d'une blancheur qu'anime à peine une couleur de rose aussi pâle, aussi tendre, aussi transparente que celle des camélias." Une "expression de douceur angélique" se lit sur son visage, où repose "quelque chose du sommeil de l'enfance." L'observateur place son modèle dans un cadre, un peu artificiellement créé, comme poussé par le besoin de faire éclore, autour de lui, le décor ophélique. "Elle s'était placée près de la stalle de la fenêtre dans ce petit oratoire, son noble profil se détachait sur le ciel et ses épaules sur les dômes des frênes et des ormes éclairés par le soleil couchant." Le dispositif ophélique en place, le drame se met en mouvement : l'ophélisme cosmique, évoqué par le soleil couchant, détache des ombres qui noient une héroïne, en laquelle le passé et présent se confondent : "La longue robe de soie brune à longs

plis qui enveloppait ses petits pieds confondait ses teintes avec celle des boiseries et des lambris. "Tandis que nous entendons "le son mélodieux" de sa voix, cette image s'impose à nous, en fin de chapitre." Sa tête pâle, ses épaules blanches et sa collerette de dentelles sortaient de toutes ces ombres comme le buste de marbre blanc d'une belle religieuse." Cette Ophélie marmoréenne, qui se fige dans une attitude transitoire, pourrait avoir quelques rapports avec certain commandeur, tentateur et justicier. Peut-être est-ce pour cela que le visiteur du Maine n'ose pas examiner sa tante "avec une curiosité trop attentive". Il n'en reste pas moins que le petit manège prémédité pour la considérer en détail, à son insu, est assez troublant : "Je prolongeais les promenades parce que je pouvais la voir de profil sans qu'elle se sentît observée, et tandis qu'elle me montrait dans mes portraits ce que j'avais été, je contempnais en silence cette gracieuse et spirituelle personne." (108) Certain malaise dû à une équivoque sentimentale, ressenti par A. de Vigny, a, peut-être, déterminé le sort de l'Aigle des Asturies et la succession ; apparemment juxtaposée, de l'évocation de la neige pure et de l'évocation de la neige souillée - comme se juxtaposent apparemment l'image de "ce qu'a été" Vigny enfant et celle de ce qu'il doit devenir.

L'auteur des Mémoires nous présente cette relation : "Je vois encore, tout au fond de ce miroir intérieur des souvenirs, le regard orgueilleux de ma mère, quand je sortais des flocons de neige, où je me roulais, pour rapporter et cacher sur ses genoux de longs cheveux blonds qui ruisselaient jusqu'à ma ceinture et qu'elle se plaisait à tordre dans ses doigts. Mon père m'attendait sur le perron du grand escalier, assis sur un fauteuil à bras qu'on y laissait tout exprès..." Une allusion est faite à l'origine de ses blessures, à sa chute et à celle de l'un de ses compagnons d'armes : "Laissés pour morts tous deux, le destrier couvrant son maître, ils furent trouvés, après une nuit d'hiver, chargés, tous deux, d'un manteau de neige et baignés d'une mare de sang." (109) Il est fait allusion à une "couverture de corps chauds et de neiges amoncelées, couche épaisse et sanglante d'où sortait un petit nuage pareil à la vapeur d'un fumier." (110)

L'ophélisme, qui procure à l'enfant la joie de souiller la virginité de la neige, se perçoit par l'image des cheveux mouillés. Le plaisir

pris à la caresse maternelle, est en relation avec l'ivresse ressentie lors de la gesticulation ophélique. L'intervention du père, sans aucune transition, entraîne l'évolution de la neige pure en neige souillée, et la transformation du plaisir ophélique en punition.

La succession et la nature de ces tableaux que présentent les Mémoires imposent leur relation avec la succession et la nature des tableaux qu'offrent les deux épisodes de l'enfant de la Clyde et de l'Aigle des Asturies.

En tuant l'Aigle des Asturies, Vigny tue, en lui-même, l'homme de génie qu'eût pu représenter l'aigle, mais l'homme supérieur, par sa différence, par son caïnisme, par son prométhéisme, par le défi qu'il lance aux lois divines, humaines et naturelles, et veut se soulager d'un remords. Peut-être est-ce parce qu'ils se sont révoltés contre le père, contre l'autocrate, que les victimes du Czar sont "semées" "dans la neige et la glace" (111) L'identification au père entraîne la punition subie aussi par le père.

L'assouvissement du désir voluptueux, lié à l'ophélisme, détermine la punition par l'achèvement du drame ophélique : l'engloutissement. S'il est vrai que l'enfant vient au monde avec les images pré-formées, en son inconscient, il se peut que la hantise de l'engloutissement que manifeste Vigny résulte de la sensation angoissante de son père, qui resta enseveli vivant deux jours et une nuit, sous la neige, et qui, pris pour mort, fut entassé sous des cadavres. Le récit de ce supplice put, en tout état de cause, impressionner l'enfant. Le châtimement s'associant à la culpabilité, se penche sur l'onde noire, pour revivre les péripéties du drame de la culpabilité, et en voir les effets, c'est se livrer au remords. Mais le mythe de "la fontaine noire" marque la volonté de transformer le remords en repentir, et de permettre la ré-émergence, ou la re-naissance.

Elqa émerge d'une larme, sous l'oeil émerveillé de son créateur. L'image de l'"Ange qui sort des eaux" semble fasciner l'auteur des "Fragments de Suzanne." : "Et quand ses cheveux noirs et ses tresses humides/Tombaient sur le Cinnor et sur ses mains timides,/On aurait cru revoir le bel Ange des eaux/Que la Création fit sortir des roseaux."

Vigny jette Eloa dans le gouffre opaque, comme la villageoise jette l'urne dans le puits, comme le Capitaine jette la Boutelle à la mer, pour qu'une ré-émergence de la pureté s'effectue, pour que naisse l'Esprit Pur. Le Capitaine lance la Boutelle à la mer, après s'être penché sur le passé familial, pour qu'elle émerge, pour que sorte du berceau, dans lequel elle roule la "tremblante voyageuse à flotter condamnée." "Au large flot de l'Est, le flot de l'Ouest succède, / Et la Boutelle y roule en son vaste berceau." En atteignant le port, elle permet à "l'or pur" de "surnager." Elle permet à l'oeuvre, cette Ophélie jetée dans "la mer des multitudes", de s'élever, lumineuse, au-dessus de la masse inculte que constituent la noire ignorance et la matière ; elle permet à la source de garder sa pureté première.

Eloa, ce Narcisse qui se contemple en contemplant Satan, est "ophélistée" pour qu'elle ré-émerge, plus dynamique et plus lumineuse encore, sous la forme d'une Eva, qui, telle Vénus Anadyomène, semble surgir de sa fontaine ou, sous la forme d'une Boutelle, porteuse d'élixir. Mais la ré-émergence semble fugitive et inachevée dans l'oeuvre poétique d'A. de Vigny. La Boutelle, dernière forme de ré-émergence, serait-elle le Satan Sauvé, héros d'un poème qui n'a jamais pris forme ?

Vigny aurait-il réussi à s'absoudre ? Le poème "Eloa" marque, à-t-on dit, les angoisses mêlées de savor d'un Don Juan qui aurait entraîné dans les Enfers de la passion la malheureuse Delphine Gay. Il en est, peut-être, ainsi, ce qui expliquerait la "grâce" et la "scélératesse" du poème, commenté par la mère de la victime. Il nous semble, cependant, que l'ophélistisme et le narcissisme qui se manifestent dans le poème, éclairés par l'illustration latente des mythes d'Ophélie et de Narcisse dans l'oeuvre poétique d'ensemble, manifestent une angoisse, moins explicite et plus profonde, un "angoissement", comme ceux que donne un sentiment de culpabilité. Un sentiment d'infériorité, un complexe d'Oedipe, pourraient apparaître à travers le développement des mythes d'Ophélie et de Narcisse, et leur illustration tendrait à réduire de tels complexes.

La ré-émergence finale de la Boutelle laisserait croire que le sentiment de culpabilité est réduit, en 1854, et que l'optimisme, révélé dans le poème, au moment où la Boutelle arrive au port, se confirme par l'enthousiasme qui veut se dégager du dernier poème : "L'Esprit Pur." Cependant la

virulence de ces complexes apparaît à travers l'âpreté avec laquelle l'illustration de ces mythes aide à les combattre. Si la femme qui "ne sent pas ses pieds enfoncés dans la mer", remplace la mère, présente dans l'esquisse du poème "La Boutelle à la mer", absente dans l'oeuvre définitive, nous pouvons supposer qu'un scrupule a présidé à cette substitution, mais que cette "femme" porte la trace de son identité originelle. La mère et le fils sont donc englutis, pour que la Boutelle émerge. "L'or pur" surnage, certes, signe trop manifeste et trop infantile d'une compensation de l'animalité. Le "Dieu des idées" triomphe de la matière imitée. C'est au prix d'une désincarnation que la ré-émergence s'effectue. Comment peut se définir cette désincarnation ?

La Boutelle chemine du berceau, du sein maternel, au port. Ce port ressemble à la mort, si nous en croyons l'auteur du poème "Le berceau" : "Le seul flot qui te berce est le bras maternel / Et tes jours passeront sans crainte des naufrages / Depuis le sein natal jusqu'au port éternel." (112)

L'auteur de "L'Esprit Pur" fonde son espoir sur l'acceptation de sa propre léthalité effective. Il est pris, comme dans un étau, entre les générations passées et les générations futures, ce dont rend compte la structure même du dernier poème. Il est submergé par le "flot d'amis renaissants" que constitue la Postérité, plus profondément englouti, de dix en dix années, environné de fleurs, sur les ondes du temps, comme Ophélie sur les ondes. Prêt à subir, pour la fin des temps, le supplice ophélique, il se regarde, suprême réflexe narcissique, dans le miroir que lui offre la Postérité : "Je peux en ce miroir me connaître moi-même", se chante-t-il, aussi persuadé en 1863 qu'en 1835 que "la gloire après la mort ne se sent... pas" (113), et sachant, en 1863, que "les miroirs sont troublés" (114), et qu'il vaut mieux qu'il en soit ainsi. Faire de la connaissance de soi une vision posthume dans un miroir troublé, c'est souligner le refus de se voir, associé au désir obstiné de se voir et de s'aimer. C'est souligner la crainte d'aimer, en son image, l'image d'un coupable, et de donner un nom à sa faute. De là, cette condamnation : "L'homme sera toujours un nageur incertain / Dans les ondes du temps qui se mesure et passe." De même qu'Ophélie chante d'antiques ballades, qui la bercent au fil de l'eau et de la mort, de même A. de Vigny se laisse aller à chanter sur le thème antique et baral de l'immortalité de l'Art. La folie

d'Ophélie et la sagesse du poète se rejoignent, de façon telle que l'énigme engloutit leurs derniers sons mélodieux.

Yolande LEGRAND
Université de Bordeaux III

NOTES

- 1 Voir L. SECHE.-A. de Vigny.- II, La vie amoureuse.-Paris.-Mercure de France.- 1923.-p. 294.
- 2 A. de VIGNY.-Stello.-ed. F. Germain.-Paris.-Garnier.-1970.-p. 32.
- 3 A. de VIGNY.-Lettre à la Vicomtesse du Plessis.-Correspondance.-ed. Emma Sakellariadis.-Calmann-Lévy.-Paris, 1902.-p. 170.
- 4 Vers écrits par Hamlet à Ophélie.-SHAKESPEARE.-Hamlet.-Acte II, sc. II.
- 5 Voir, notamment : A. de VIGNY.-Lettre à une jeune fille.-Correspondance.-op. cit. p. 304. Voir encore : Lettres à la comtesse Kossakovskaïa.-in "Europe".- Mai 1978.-p. 33. En traduisant la pièce de Shakespeare, Othello, Vigny traduit ainsi la réponse d'Othello à Emilia : "Non ! Perfide et légère/Comme l'onde." Acte V, sc. II.
- 6 A. de VIGNY.-Mémoires inédits.-ed. J. Sangnier.-N.R.F. Gallimard.-5° ed. Paris.-1958.-p. 405-407.
- 7 A. de VIGNY.-De Mademoiselle Sédaine.-C. Pléiade.-Paris.-1950.-p. 853.-I.
- 8 A. de VIGNY.- Poèmes antiques et modernes.-"Eloa".
- 9 SHAKESPEARE.-Hamlet.-Traduction Maurice Castelain.-Aubier.-ed. Montaigne.-1964.-p. 271.-Acte IV, sc. VII.
- 10 A. de VIGNY.-"Eloa".-Chant II, vers 335.
- 11 ibid. v. 303-304.
- 12 ibid. v. 510.
- 13 ibid.-v. 415.
- 14 ibid.-v. 417.
- 15 ibid. chant III.-v. 701-702.
- 16 ibid. v. 528.
- 17 ibid. chant I.-v. 273-274.
- 18 ibid. chant III.-v. 611.
- 19 ibid. chant I.-v. 192.
- 20 ibid. v. 89-90.
- 21 ibid. v. 53-56.
- 22 ibid. chant III.- 603-606.
- 23 SHAKESPEARE.-Hamlet.-Acte IV, sc. VII. v. 186-190.
- 24 G. BACHELARD.-L'eau et les rêves.-José Corti.-Paris, 1942.-p. 253.
- 25 ibid. p. 173.

- 26 A. de VIGNY. - "Eloa". - I. - v. 64-65.
 27 Ibid. v. 611-619. chant III.
 28 Ibid. v. 602.
 29 Ibid. v. 607-610.
 30 A. de VIGNY. - Daphné. - ed. F. Germain. - Paris. - Garnier. - 1970. - p. 328. Cf. le fragment de Suzanne : "Cette bouche entr'ouverte à des baisers absents, / Ainsi que la grenade ou la fleur de l'encens." A. de VIGNY, œuvres poétiques. - ed. J.P. Saint-Gérard. - Garnier-Flammarion. - Paris. - 1978. p. 295.
 31 "Eloa", I, vers 221
 32 A. de VIGNY, Lettres à la comtesse Kossakovskaïa. - op. - it. - p. 68.
 33 A. de VIGNY. - Poèmes antiques et modernes. - ed. Estève. - Paris. - Hachette. - 1914. - p. 35, note 5.
 34 "Eloa". - I. - v. 33-35.
 35 A. de VIGNY. - Œuvres choisies. - ed. Labaste et Nicolle. - p. 73. - Paris. - Hatier. - 1939.
 36 A. de VIGNY. - Morceaux choisis. - ed. René Canat. - Paris. - Henri Didier. - 1914. - p. 79.
 37 "Eloa". - II, v. 332.
 38 Ibid. v. 333-334/
 39 Ibid. v. 335-336.
 40 SHAKESPEARE. - Hamlet, acte III, sc. I
 41 BACHELARD. - L'eau et les rêves. - op. cit. p. III.
 42 Ibid. p. 112.
 43 A. de VIGNY. - Poèmes antiques et modernes. - ed. Estève. - op. cit. p. 42. - note 2.
 44 "Eloa". - v. 309, II.
 45 A. de VIGNY. - Stello. - op. cit. p. 13.
 46 "Eloa", I, v. 55.
 47 Ibid. v. 109.
 48 Ibid. I, v. 391-394.
 49 Ibid. v. 496-497, III.
 50 Ibid. v. 545-546.
 51 Ibid. v. 543-544.
 52 Ibid. I, v. 98.

- 53 A. de Vigny. Poèmes. - ed. Conard. 1914. - p. 320. - cité par Max Milner. - Le Diable dans la littérature française. - J. Corti, 1960. - I. p. 379.
 54 "Eloa". - III. - v. 535-536.
 55 Guy ROSOLATO. - "Désirer ou/où rêver." - in N.R.P. "L'espace du rêve", N° 5. - p. 273.
 56 "Eloa". - I. - v. 170-174.
 57 Ibid. - III. - v. 660-663.
 58 Ibid. - I. - v. 33-334.
 59 A. de VIGNY. Poèmes. - ed. Conard. - op. cit. p. 320.
 60 Max MILNER. - Le Diable dans la littérature française. - J. Corti, 1960. I. - p. 379.
 61 A. de VIGNY. - Lettres à la comtesse Kossakovskaïa. - op. cit. p. 68.
 62 "Eloa". - III. - v. 559.
 63 Ibid. v. 594.
 64 Ibid. - v. 736.
 65 Ibid. v. 775.
 66 BACHELARD. - L'eau et les rêves. - op. cit. p. 50 "...Qui adore le cygne désire la baigneuse."
 67 "Eloa". - I. - v. 367.
 68 Ibid. v. 369-371.
 69 "Eloa". - III. - v. 502.
 70 A. de VIGNY. - Lettres à la comtesse Kossakovskaïa. - op. cit. p. 68.
 71 "Eloa". - II. - v. 298-300.
 72 Ibid. v. 357.
 73 "Eloa". - I, v. 265.
 74 Luc BRISSON. - "Bisexualité et Médiation en Grèce ancienne." - in N.R.P. - N° 7. - p. 45.
 75 "Eloa". - II. - v. 449-450.
 76 Ibid. v. 441-442. v. 293. - v. 302.
 77 Ibid. I. - v. 97, 98, 99.
 78 A. de VIGNY. - Poèmes. - ed. Conard. - op. cit. p. 334.
 79 BACHELARD. - L'eau et les rêves. - op. cit. p. 128.
 80 Ibid. p. 135-136.

- 81 A. de VIGNY.-Projet : Satan Oeuvres poétiques.-ed.J.P. Saint-Gérard.-C.F.1978.-p.312.
- 82 J.LACROIX.-Philosophie de la Culpabilité.-P.U.F.-1977.-p.144.
- 83 Docteur René ALLENDY.-La Psychanalyse.-Denoël et Steele.-Paris 1931.-p.132.
- 84 F.GERMAIN.-L'Imagination d'A. de Vigny.-p.414.-op.cit..
- 85 A. de VIGNY.-Journal.-op.cit.p.980.
- 86 Ibid..-p.922.
- 87 A. de VIGNY.-Mémoires Inédits.-op.cit.p.164.
- 88 A. de VIGNY.-Poèmes modernes.- "La Neige".
- 89 A. de VIGNY.-Oeuvres poétiques.-ed.J.P. Saint-Gérard.-op.cit.p.337.
- 90 A. de VIGNY.-Poèmes modernes.- "La Frégate : La Sérieuse."
- 91 Voir S.JEUNE.- "Un Poète et sa Reine de Théâtre : campagnes de presse et vers de circonstance.", in Bulletin de l'Association des Amis de Vigny, N° 8.-p.23-32, et, en particulier, p.31, le poème : "Tu veux que fuyant le retraits.."
- 92 A. de Vigny.-Poèmes modernes.- "La Prison."
- 93 A. de VIGNY.-Poèmes antiques et modernes.- "Le Bain."
- 94 Jean TUCOO-CHALA.- "A. de Vigny à Bordeaux," in "Bulletin de l'Association des Amis de Vigny," N° 7.-p.73.
- 95 S.JEUNE.-op.cit.p.30.
- 96 A. de VIGNY.-Poèmes antiques et modernes.- "Symétha."
- 97 S.JEUNE.-op.cit.p.30.
- 98 A. de VIGNY.-Poèmes antiques et modernes.- "La Frégate La Sérieuse."
- 99 A. de VIGNY.-Les Destinées.- "Les Oracles."
- 100 A. de VIGNY.-Les Destinées.- "La Flûte."-II, v.56-68.
- 101 A. de VIGNY.-Projet de poème sur Lord Littleton. Voir Mémoires Inédits.-op.cit.p.431.
- 102 BACHELARD.-op.cit.p.139.
- 103 A. de VIGNY.-Journal.-op.cit.p.1108.
- 104 A. de VIGNY.-Mémoires Inédits.-op.cit.p.10.
- 105 BACHELARD.-op.cit.p.178.
- 106 A. de VIGNY.-Mémoires Inédits.-op.cit.p.11-12.

- 107 Ibid.p.20.
- 108 Ibid.p.19.
- 109 Ibid.p.46.
- 110 Ibid.p.47.
- 111 A. de VIGNY.-Les Destinées.- "Les Oracles."
- 112 A. de VIGNY.-Oeuvres poétiques.-ed.J.P. Saint-Gérard.-op.cit.p.102.
- 113 A. de VIGNY.- Journal.-op.cit.p.1029.
- 114 A. de VIGNY.-ibid.p.1386.