

PIERRE VAN RUTTEN
Ottawa

«ELOA», L'AMBIGUË

Eloa pose un problème d'esthétique littéraire lié à l'interprétation de l'oeuvre. Ce n'est donc pas le point de vue des sources qui nous intéressera mais celui de l'élaboration structurale, celui de la mythisation (ou de l'affabulation) et, pour m'exprimer comme Northrop Frye après Aristote, celui de la transformation de la *dianoïa* en *mimesis*. L'étude de la construction du poème nous découvrira une signification immanente liée à divers degrés à une historicité culturelle.

1. L'AGON

Eloa est un poème inachevé; pourtant sa signification dépend de sa forme telle que publiée: aussi elle pourrait ne correspondre que partiellement à la pensée de l'auteur. Ce poème devait être suivi d'un autre: ce dystique aurait dû comprendre un Satan sauvé, triomphe final de la mission d'*Eloa*. L'oeuvre complète devait donc connaître deux phases:

1. L'ordre troublé: l'échec apparent d'*Eloa*.
2. L'ordre rétabli: triomphe définitif d'*Eloa*.

Comme l'oeuvre écrite ne comprend que la première partie de l'oeuvre projetée, par la perte du héros, le sens devient tragique tandis que l'ensemble aurait constitué un drame fondamentalement optimiste.

Dans le cas d'*Eloa*, on peut convenir que la critique historique et la critique immanente structurale aboutiraient à des conclusions opposées ce qui soulignerait leur relativité.

Vigny a devisé son poème en trois parties; le personnage d'*Eloa* domine la première; Satan passe au premier plan dans la seconde, l'ensemble s'achève par la confrontation et la chute finale.

L'intérêt est maintenu jusqu'à la fin grâce à des réserves: un dénouement optimiste est même entrevu pour, dans les cinquante derniers vers, faire place à un dialogue dramatique qui se termine par la chute fatale d'*Eloa*. L'identification, l'anagnorisis, a lieu au dernier mot.

La structure narrative est quasi sans péripétie. Son déroulement linéaire (sauf un retournement avorté) est celui d'une fascination progressive.

Monde idéal d'Eloa
 Révélation de l'existence du malheureux
 Envol d'Eloa au secours du malheureux
 Rencontre avec le malheureux
 Fléchissement de la volonté d'Eloa
 Hésitation d'Eloa
 Séduction et chute finale d'Eloa

Un seul épisode s'écarte de la progression linéaire: il maintient l'intérêt par son effet de «suspense». Le nom de Satan finalement révélé est livré comme une clé de l'action.

Pour reprendre le schéma tragique grec, l'agon ou l'affrontement se fait dans la première partie, et la deuxième partie, le pathos ou épreuve dans la troisième qui se termine par l'anagnorisis, brutale révélation de la réalité tragique. C'est bien de la mise à mort du héros qu'il s'agit et Vigny présente cette perte comme involontaire, elle est en fait inscrite dans le destin dès la naissance du personnage. Bien que le poème n'en ait pas la forme extérieure, la structure profonde est celle de la tragédie.

2. L'ÉTHOS

Eloa, protagoniste, est présentée comme positive par ses valeurs, comme négative par l'échec de son action; cette discordance constitue le pessimisme fondamental de l'oeuvre.

Eloa est la reproduction du personnage antique du pharmakos; son sacrifice est inutile: il est un écho de celui du Christ dont Eloa, de «divine essence», est la fille: une relation entre les deux missions salvatrices est ainsi suggérée mais dans *Eloa* le salut n'a pas lieu. L'analogie entre Eloa et Marie est apparente. À Eve elle ressemble par sa chute, cédant à un mensonge, mais sans qu'il y ait de culpabilité, à Marie par sa volonté de salut, sa virginité rayonnante. Satan lui-même assimile Eloa à Marie.

Car toujours l'ennemi m'oppose triomphant
 Le regard d'une vierge ou la voix d'un enfant.

Une critique des archétypes peut assez facilement, par des analogies, replacer Eloa parmi les prototypes de la production culturelle permanente. Pourtant dans le «mystère» que voulait écrire Vigny, Eloa, née d'une «larme sainte à l'amitié donnée», est-elle la figuration de la pitié pure? Cette signification, que nous pourrions appeler anagogique, qui est assez abstraite est valable selon le niveau d'interprétation auquel nous entendons travailler.

Avant sa rencontre avec Satan, dans ce seul passage, Eloa répond à ce rôle symbolique. Descendant du ciel, elle passe à travers le monde, et vraiment grande, elle soulage et console.

Elle ne se troubla qu'en voyant sa puissance
Et les bienfaits nouveaux causés par sa présence

.
S'il arrivait aussi qu'en ces routes nouvelles
Elle touchât l'un d'eux des plumes de ses ailes
Alors tous les chagrins s'y taisaient un moment.

Or cette puissance magique, cette grandeur épique, elle la perd dès qu'elle rencontre Satan: elle n'est plus alors qu'une naïve jeune fille.

Si nous étudions la personnalité plus imagée concrète d'Eloa nous devons reconnaître sa réalité humaine historique. Avoir fait d'Eloa un Ange, avoir détemporalisé l'histoire pour écrire un mystère, avoir voulu, en quelque sorte, en faire une oeuvre à signification universelle, sont des intentions artistiques dont la réalisation pose des problèmes.

Vigny a poussé si loin l'anthropomorphisation d'Eloa qu'elle tend plus vers l'individuel que vers l'archétype. Plus qu'ange, Eloa est femme.

C'est une femme aussi, c'est une Ange charmante

Vigny parle a plusieurs reprises de son attrayante beauté, féminine.

Ses cheveux partagés comme des gerbes blondes
Dans les vapeurs de l'air perdent leurs molles ondes

La personnalité physique, plus humaine qu'angélique, d'Eloa fait ressortir ses vertus; son front est «pur comme un beau lys», son teint a la «rougeur virginale», ses regards sont doux mais son «sein agité» laisse deviner l'éveil de l'amour. Etrangement d'ailleurs, toute cette cour céleste

Unit sa pure essence en de saintes amours

Les valeurs sont envisagées dans cette seule perspective: c'est bien vis-à-vis de l'amour que la virginité prend son sens: toute la description d'Eloa est comme issue d'une arrière pensée érotique.

Dans son âme innocente, ignorante de la sexualité, l'ange-vierge Eloa sent l'appel du pur amour, de l'amour considéré comme don de soi, une sorte de générosité existentielle. Destinée à la consolation par sa nature même, désirant se donner pour rendre heureux, elle fait songer à la jeune fille d'un roman anglais du début du XIX^e siècle, élevée loin des réalités de la vie qui pourtant, pour elle, seront dramatiques.

Sa psychologie est essentiellement féminine, secourable, émotive, intuitive et faible. Dès qu'elle a connaissance de l'existence d'un malheureux les splendeurs du ciel lui deviennent indifférents.

Vos bruits harmonieux, vos splendeurs, vos parfums
Pour un Ange attristé devenaient importuns.

Eloa se croit appelée; elle en devient solitaire et rêveuse, elle

Cherchait quelque nuage où dans l'obscurité
Elle pourrait du moins rêver en liberté.

Parfaite jeune fille romantique! Sentant l'amour qui pressait, elle attend non son prince charmant mais l'homme qu'elle pourra rendre heureux.

Et toujours dans la nuit un rêve lui montrait
Un Ange malheureux qui de loin l'implorait.

Amoureuse d'un rêve, indifférente à son angélique famille, elle ne pouvait que s'évader, exécuter aussi sa fugue de jeunesse. Mais elle semble plus sortir d'un couvent que du ciel!

Eduquée par les anges d'une manière aussi victorienne, Eloa, lancée par le monde, reste une grande naïve, remplie d'illusions qui se laisse éblouir par «un Ange assis, jeune triste et charmant». A peine est-il vaguement aperçu qu'elle est fascinée comme une jeune fille qui croit reconnaître pour la première fois le beau jeune homme des ses rêves.

Non moins belle apparut mais non moins incertaine
De l'Ange ténébreux la forme encore lointaine
Et des enchantements non moins délicieux
De la vierge céleste occupèrent les yeux.

Mais pour une jeune fille inexperte cet attrait est mêlé à une appréhension instinctive: elle est méfiante devant le beau parleur, devant le «magique appareil». Elle veut rentrer au ciel mais le séducteur continue son beau discours ce qui ne met pas fin au débat intérieur.

Et luttant par trois fois contre un regard impur
Une paupière d'or voila ses yeux d'azur

Jusqu'à la fin, toujours méfiante, Eloa est prête «à fuir vers des cieux de lumière».

Cette frayeur de jeune fille sera finalement surmontée, car Eloa est faible par nature; elle est envahie par la pitié, par la pitié non encore éprouvée.

De suite, elle est saisie par la beauté et le prestige du jeune homme inconnu, solitaire, romantique, bien habillé, porteur d'une couronne royale d'or et d'un sceptre, riche de diamants: il a tout du bien parti apparent. Les regards étudiés de Satan, ses paroles bien composées entreprennent la séduction de la naïve «oie blanche». Il s'adresse au point faible de la femme ingénue, la curiosité:

... Sais-tu de quelles merveilles
Les Anges ténébreux accompagnent les veilles?

Finalement, quand apeurée, elle veut mettre fin à son escapade pour retourner au ciel, elle ne peut, dans sa tendresse, résister aux «pleurs fallacieux».

Cette faible personnalité d'Eloa, fascinée et craintive, est bien de l'époque romantique.

Aussi étrange que cela paraisse, Eloa-l'ange, entraînée par des paroles trompeuses, n'a pas été capable de sauver Satan à son seul instant de sincérité.

Ah! Si dans ce moment la Vierge eût pu l'entendre.

La psychologie même d'Eloa est suspecte. Elle est toute pureté et innocence mais dès qu'elle voit le beau jeune homme elle rougit de pudeur, ce qui est plutôt un aveu d'émotion amoureuse. Elle se croit donc, mais à partir de ce moment la pitié n'est-elle pas une excuse inconsciente à l'amour. Est-ce uniquement la pitié qui provoque sa chute?

Aussi le personnage est équivoque. Selon la hiérarchie mythique, il est céleste, éternel et selon sa personnalité il se situe historiquement dans la classe bourgeoise et puritaine du XIX^e siècle, possédant tous les réflexes de la jeune fille élevée dans la parfaite innocence et ignorance jusqu'au jour du mariage. *Eloa* nous raconte en fait l'histoire de l'échec d'une éducation bien plus qu'une tragédie céleste.

Satan, l'alazon un peu grotesque est aussi équivoque et trompeur; son identité ne sa révélera qu'à la fin à Eloa, pourtant avertie par les anges, ses soeurs. Dès son apparition au début de la seconde partie, il est le «beau ténébreux» romantique, «jeune, triste et charmant».

Comme Don Juan, parfait type du séducteur, il ne sera jamais, ni amoureux, ni sincère:

Sans amour, sans remords, au fond d'un coeur de glace
Des coups qu'il va porter il médite la place.

Comme tout romantique, il est malheureux et il attend la consolation.

Soit que tes yeux, voilés d'une ombre de tristesse,
Aient attendu les miens qui cherchaient sans cesse.

Il apparaît à la jeune fille dans sa royauté ambiguë; la «Vierge céleste» le regarde naïvement fascinée. Il est «comme un cygne endormi» sur les bords de l'eau; il est vêtu de rouge; il porte une couronne «peut-être un fardeau», il se pare d'or et de diamants mais il est un roi «craignant que ses vœux ne s'accomplissent pas», il est impatient et les rayons de ses yeux sont «mal assurés». Il craint l'influence d'Eloa.

Ah! peut-être est-ce toi qui, m'offensant moi-même,
Conduiras mes Païens sous les eaux de baptême.

Toute sa personnalité accuse cette dissociation entre son apparence et sa personnalité réelle: il est mensonge comme Eloa, inconsciente, le projette dans son rêve comme un destin complémentaire.

Soit que ton origine, aussi douce que toi
T'ait fait une patrie un peu plus près de moi.

C'est donc un destin qui prévoit leur idylle et l'on peut supposer que le séducteur, s'il joue cyniquement avec les sentiments de la jeune fille est cependant prédisposé à l'aimer.

Ainsi Satan ne se sent pas coupable de cet amour: au contraire, ce celui-ci atténue sa culpabilité essentielle.

Je suis moins criminel puisque je t'aime encore.

Peut-être cet amour est-il pour lui une heure de vérité pendant laquelle il prend conscience de son

Triste amour du péché! sombres désirs du mal!

Ainsi un instant Satan peut se renier et ouvrir la voie à son rédemption.

Plusieurs traits de sa personnalité l'opposent à Eloa: la beauté d'Eloa est intrinsèque; celle de Satan est ornementale, faite d'habits et de bijoux; sa richesse est surtout matérielle, son autorité moins assurée que celle de l'innocence. Eloa a pour richesse et puissance les dons de son coeur.

Satan est cet autre aspect de l'amour: sa royauté est celle de la passion.

Sur l'homme j'ai fondé mon empire de flamme

.....
Je suis le Roi secret des secrètes amours.

L'amour-volupté qu'il répand sans scrupule — «je romps les chaînes rigoureuses» — en fait le roi de la nuit. Eloa concevait l'amour qu'affectif comme pure générosité et don, Satan en est le versant charnel, la satisfaction voluptueuse et libre. Ces deux aspects complémentaires dans la nature ont partagé l'homme dans un déchirement que nous retrouvons dans l'opposition d'Eloa et de Satan.

Vu ces aspects de sa personnalité, le séducteur Satan ne peut être que mensonge: il est la «voix caressante / Prestige préparé contre une âme innocente». La passion qu'il suscite n'est qu'illusion, il donne «un peu de charme et quelquefois l'oubli».

■ Satan est-il le serpent de la Bible? Les analogies sont patentes: l'usage du mensonge, la promesse d'un dépassement qui donnerait à l'homme une liberté quasi divine.

... Bientôt dans un mépris égal
Se confondront pour nous et le bien et le mal.

Le deutéragoniste se présente d'une manière aussi équivoque que le protagoniste.

Représentant le mal en soi, il le fait surtout par la dissociation entre l'être et le paraître origine de sa fausse personnalité.

Mais par le versant charnel de l'amour qu'il illustre, il devient complémentaire à Eloa dans le drame humain, et ce versant est considéré comme le mal.

Sa description de séducteur, de Don Juan sous les traits du beau ténébreux, du roi incertain, sont très localisés dans une période culturelle, celle du romantisme. Ainsi l'affabulation, par sa précision, nuit à l'extension de la représentation.

Ce couple romantique, transformé en idée générale par la mythisation, devrait être replacé dans son cadre: celui de la cour céleste. Vigny fait de nombreux emprunts à la tradition judéo-chrétienne et certaines fonctions angéliques sont respectées.

Cependant la tendance poussée à l'anthropomorphisation fait que le lecteur se demande si les anges sont vraiment de nature angélique et si Vigny n'a pas été plus inspiré par les peintres que par les théologiens.

Les anges sont des courtisans, dans le sens ancien; ils assurent le service de la louange, ils charment la cour de leurs chants, ils l'ornent de leur beauté, ils transmettent les messages, ils se racontent les événements. Comme on en a fait des hommes, ils connaissent l'amour et ses risques: en fait, ils sont membres d'une société mondaine.

Eloa se trouve dans cette «famille aimante» qui s'occupe de l'éducation des cadettes. On la met au courant des dangers que peut courir son état: «un Ange peut tomber»: dans cette famille on protège la vertu des jeunes filles en les mettant en garde contre toute sortie.

Voilà pourquoi, toujours prudents et toujours sages
Les Anges de ces lieux redoutent les passages.

Dans cette société puritaine on ne nomme pas ceux qui ont mal tourné.

Aucun saint n'oserait dire une fois son nom.

Lorsqu'Eloa se trouble, lorsqu'elle laisse entrevoir ses sentiments pour l'ange malheureux.

Les Vierges s'enfuyaient et le nommaient pas.

Les tabous existent donc: il y a des choses peu reluisantes pour la famille qu'il faut laisser oublier; la société angélique a ses valeurs à préserver, ses distances, et comme des «gens bien» on ne peut avoir des relations avec un mauvais milieu.

Mais cette société connaît aussi ses échecs; elle ne peut empêcher Eloa de tomber amoureuse d'un malheureux, c'est dans la ligne de sa nature généreuse.

Ainsi Vigny nous fait un portrait non du ciel mais d'une société qu'il connaissait bien; une famille très «vienne France», tout à coup transformée en cour céleste.

Vigny, conformément à l'imagination populaire, place le séjour des Anges dans le ciel astronomique d'où Eloa descend. Mais ce ciel est également un jardin, on y trouve une pure fontaine, du sable. Ces détails demanderaient sans doute une lecture symbolique mais tous ce «mystère»

semble se refuser à l'abstraction par l'usage même, assez décoratif, qu'il fait des métaphores.

Les démons sont plus effacés dans l'oeuvre de Vigny. Ils se présentent sous deux aspects. D'une part, ce sont de vilains garçons, au rire sarcastique devant la chute de l'innocence, aux plaisanteries paillardes. D'autre part, ils deviennent plus dangereux quand ils sont d'élégants séducteurs faisant entendre «quelque chant voluptueux et tendre».

Vigny les représente dans le «Chaos» comme des feux follets sur des marais, dégradations d'étoiles. La représentation de l'enfer est assez peu unifiée. Si l'air est impur, s'il y a des sombres vapeurs, si c'est un chaos ténébreux, on y retrouve cependant la «splendeur orientale», comme dirait Baudelaire. C'est le lieu de la volupté où l'amour règne et Satan se retourne sur

... Sa couche d'ambroisie

Pareille à ces divans où dort la molle Asie.

Mais il faut remarquer que la place restreinte qu'occupent les démons dans le texte fait que Satan n'est pas intégré dans son milieu comme Eloa parmi les anges: il fait figure de solitaire.

3. LE MYTHOS

Ainsi l'analyse des comportements révèle une ambiguïté fondamentale de la mythisation, du passage de la *dianoïa* en *mimésis*.

Les personnages sont choisis à un niveau élevé de la tradition mythique occidentale, les anges et les démons sont des personnages célestes ou infernaux, des demi-dieux dématérialisés dont l'essence spirituelle ne permet pas l'existence d'appétits humains.

Une utilisation métaphorique doit tenir compte de leur caractère immuable et spirituel convenant à la représentation d'idées abstraites qui régissent les «mystères». Ils sont les messagers des idées divines. En ce cas Eloa serait une représentation, un archétype de la pitié pure, qui s'opposerait à la volupté pure, forme de l'éternel combat tant de fois mythisé de l'esprit et de la matière.

Les anges, d'après Gilbert Durand, sont «symboles de la fonction symbolique elle-même»: ils sont ainsi placés dans le cadre d'une relation abstraite. Northrop Frye les placerait dans la *mimésis* supérieure confinant aux grands légendes cosmogoniques. Une *mimésis* de ce type conférerait à l'oeuvre de Vigny une signification à extension universelle.

Au niveau plus concret de la grande geste humaine, les personnages d'Eloa et de Satan peuvent correspondre au *pharmakos* et à l'alazon qui sont des archétypes du théâtre antique. Nous avons vu comment les structures narratives sont en fait tragiques; elles le sont dans le sens shakespearien: il n'y a pas d'harmatia grecque mais un *tragic flaw*; un trait constitutif d'Eloa, sa pitié, entraîne sa perte.

Mais la position des personnages n'est pas nette: ni Eloa, ni Satan n'ont la grandeur tragique que leur rang, en leur dignité conventionnelle, dans la tradition culturelle. Juliette est grandie au dessus de son milieu: Eloa est diminuée par rapport aux anges.

Nous avons vu que l'éthos réel replaçait notre univers à une période historique non mythique, celle de l'auteur. La soeur des anges devient la jeune fille romantique et naïve du début du XIX^e siècle, Satan, est un beau ténébreux, séducteur de salon que l'on retrouve dans les romans de la même époque. Aucun comportement n'est grand: la pitié est réduite à un penchant équivoque idéalisé: l'on se trouve devant une commune histoire de séduction romanesque. L'éthos a complètement modifié le mythos; d'immuable la signification est devenue historique, de générale elle est devenue occasionnelle. L'oeuvre est témoin d'une époque, d'un milieu sans que les personnages rejoignent leur modèle traditionnel. Et ceci contre la volonté de l'auteur qui n'a pas pu distinguer chez l'homme le contingent de l'essence.

Or ces deux niveaux de signification (l'on pourrait se demander s'il sont compatibles) apparaissent sous un relief différent selon la méthode critique utilisée.

Si nous appliquons une méthode archétypale, nous insisterons sur une interprétation élevée de l'oeuvre: elle entrera alors dans une grande famille analogique, elle impliquera (et implique d'ailleurs) des valeurs très universelles liées à des conceptions générales plutôt qu'à une représentation réaliste.

Si nous optons pour une méthode historique ce sera un second type de sens qui semblera le plus évident. La portée de l'oeuvre n'est plus extensive mais compréhensive: la précision des connotations limite sa dénotation. La validité des principes généraux décroît dans la mesure de son application concrète.

Chaque approche limite ainsi le sens de l'oeuvre à la perspective dans laquelle elle se place, chaque lecture opère un appauvrissement du sens, chacune écarte un certain nombre d'éléments qui n'entrent pas dans son champ opératoire. Or lorsqu'il s'agit d'une grande oeuvre classique le problème ne se pose pas: elle rebondit dans sa totalité à chaque type d'interrogation critique. La manière dont s'opère le transfert des thèmes en mimésis, la transformation du logos en mythos a été réalisée sous des modalités qui établissent une ambivalence qui pourrait devenir une contradiction entre le général et le particulier. Dans le cas de Pyrame et Thisbé, de Roméo et Juliette la représentation de l'amour a une valeur universelle; l'historicité est secondaire, elle est transcendée par l'archétype créé. Chez Vigny ce dégagement est-il possible?

La tradition culturelle à laquelle Vigny emprunte ses noms et ses images peut difficilement admettre qu'Eloa soit une ange et symbolise uniquement la pitié et que Satan soit un démon qui symbolise le mal;

Vigny a accepté un niveau de mythisation sans en accepter les nécessités. Il y a trop de féminité, trop de faiblesse humaine chez Eloa, trop de rudesse masculine, d'esprit de conquête et de défi, trop de coquetterie virile chez Satan pour qu'on puisse y voir la personnification du mal en soi. Satan possède une force même avec les défauts qu'elle implique lorsqu'elle n'est pas disciplinée par une éducation. Satan n'est pas un titan, Eloa n'est pas une grande héroïne.

La mythisation devrait faire croire que l'on se trouve devant un « mystère » — comme Vigny désignait son oeuvre — et l'on rencontre l'expérience de la nature. L'univers de référence est plus romantique que mystique.

4. LA DIANOÏA

Etant donné cette situation particulière de la *mimésis*, on peut se demander où se situe l'idée fondamentale du poème. Plusieurs sites idéologiques se présentent à nous. Parmi les hypothèses sur la signification du protagoniste et du deutéragoniste on pourrait penser aux sites suivants :

Dieu	vs	Satan
Bien	vs	Mal
Esprit	vs	Matière
Idéal	vs	Réalité
Innocence	vs	Expérience
Salut	vs	Damnation
Pitié	vs	Mensonge
Être	vs	Paraître
Amour pur	vs	Volupté

Certaines de ces couples ne sont valables que selon le niveau auquel on veut faire signifier l'oeuvre sans contradictions internes.

Il est évident que Vigny ne présente pas son oeuvre comme l'image d'un combat transcendant entre Dieu et Satan, entre le Bien absolu et le Mal absolu s'arrachant l'empire du monde. La portée de l'oeuvre est plus limitée.

Peut-on alors la placer sur le plan de la signification tragique du destin humain, même du destin féminin ?

Les phases de la tragédie sont respectées ; l'innocence, le manque d'expérience, une faille intime, la faiblesse de sa pitié mène l'héroïne à sa perte. Une fatalité interne fait avancer l'action mais, malgré certains éclairs momentanés, les héros manquent de grandeur : trop individuels, l'expérience les dégrade en cas.

Eloa n'est idéalisée que superficiellement, il y a trop de lacunes dans son éducation ; Satan ne représente le mal que dans un domaine limité ;

un séducteur de ce genre existe comme une déviation regrettable et fréquente, il n'est pas une fatalité naturelle.

Une synthèse pleinement humaine intégrerait le coeur généreux d'Eloa à la réalisation de l'amour physique, le premier donnant au second la plénitude de son sens. Cette solution était contraire à l'esprit du temps et surtout de la société de Vigny. Or les grandes oeuvres transcendent leur aire culturelle.

Ce conflit entre l'amour pur et la volupté et l'échec final de l'innocence révèle une mentalité puritaine, une séquelle du jansénisme. La chair est fatalement faible, elle est matière et l'élément corrupteur de d'homme. Dans l'oeuvre de Vigny la damnation semble aussi fatale et limitée à quelques privilégiés. Même les anges se damnent!

Ainsi le problème du bien et du mal se situe dans l'oeuvre uniquement sur le plan de l'amour humain, principale préoccupation d'un milieu puritain. La sexualité (elle seule?) est le mal; l'amour idéal, pure générosité et don absolu, le bien. C'est de cette mentalité de base que procède l'action, l'agon, dans l'oeuvre de Vigny. Elle est un produit du jansénisme qui opposait l'esprit et la chair comme le bien et le mal et qui limitait les possibilités de salut. La seconde partie prévue était la tentative de Vigny de se libérer de cette oppressante mentalité.

La conception tragique d'Eloa, cette oeuvre privée de son dévouement optimiste, provient du fait que la chute est due à la nature même du bien: la pitié, l'oubli de soi a rendu possible le succès de la séduction qui est un mensonge existentiel. Si nous nous plaçons sur le plan abstrait de la vision du monde de Vigny, cet échec est révélateur. Ce n'est pas la chair qui est faible (au contraire), c'est la pitié. Ainsi Eloa est une victime du bien autant que du mal, sa chute est sans culpabilité profonde; aveuglée par sa pitié (camouflage de son amour?) elle ne possède pas la lucidité nécessaire pour conduire une volonté libre inexistante. Ses hésitations ne sont qu'un fatal déchirement intérieur sur lequel elle n'a pas prise. Nous retrouvons encore là le pessimisme janséniste de l'impuissance du bien sans un secours spécial de la grâce.

Une autre idée, conséquence de la première, est que le mal conduit au malheur: Satan est le malheureux qui a suscité la pitié d'Eloa, qui par elle cherche la consolation et qui la perdant se sent plus malheureux encore; méfiant au début de la rencontre lorsque la pitié se révèle, il entrevoit même son propre salut; sa nature vindicative reprend le dessus lorsqu'il croit voir Eloa lui échapper.

- Seras-tu plus heureux du moins, es-tu content
- Plus triste que jamais ...

Cette inutilité du sacrifice ambigu d'Eloa qui s'illusionne peut-être sur la pureté de ses sentiments, a-t-elle une portée philosophique ou morale, est-ce simplement un avertissement?

Une autre thèse semble impliquée par ce texte. Dans la transparence d'Eloa, toute loyauté, l'être et le paraître s'identifient (du moins au niveau du conscient). Ce n'est pas le cas de Satan dont l'essence est mensongère, inauthentique par la dissociation entre son apparence et sa nature profonde. Est-ce cela le mal? La manque d'authenticité ontologique? Est-ce que le mal ne serait pas, dans la pensée latente du poème, cette division profonde qui ne permettrait pas aux hommes de réaliser l'authenticité de leur essence, leur destin. Ce parallélisme entre le faux et le mal, le vrai et le bien ouvre une perspective très profonde sur le problème posé par ce «mystère».

La *dianoïa* du poème — son interprétation herméneutique — liée à une époque, pose aussi des problèmes profonds et constants. Parce que la *mimésis* est ambiguë, la *dianoïa* peut être équivoque et même ambivalente lorsqu'il n'y a pas de contradictions entre les idées.

5. CONCLUSIONS

Eloa pose un problème au critique. L'auteur a une intention; celle d'écrire un «mystère». Par sa nature celui-ci devrait avoir un thème qui nous ouvre les arcanes du monde et du destin humain. D'autre part, sa situation historique fournissait à Vigny des éléments de figuration. Seule la composition, le choix des traits fournis par l'expérience fera que l'oeuvre aura une portée universelle ou sera le témoignage d'un cas dérivé d'un état de civilisation — comme ce l'est pour l'amour courtois.

Des éléments de ces deux tendances se retrouvent presque toujours dans une oeuvre — et nous avons vu que chez Vigny ces deux significations existent. Le problème est de savoir quelle est celle qui absorbera ou assimilera l'autre en la subordonnant pour que l'oeuvre reste cette harmonie polyphonique — comme disait Roman Ingarden — entre les divers plans significatifs, pour qu'elle soit un organisme où les parties se conviennent entre elles et soit chacune subordonnée au tout. C'est ce problème que pose l'analyse d'*Eloa* et nous nous demandons dans quelle mesure cet idéal est réalisé.

„ELOA”, CZYLI DWUZNACZNOŚĆ

Streszczenie

Autor dokonuje analizy poematu Alfreda de Vigny *Eloa*. Nie interesuje go problem źródeł, ale struktura utworu — problem mityzacji (*mythisation*), problem jego podstawowego przekazu moralnego (*affabulation*); wyrażając to terminami wprowadzonymi przez Northropa Frye'a — przechodzenie *dianoï* w *mimesis*.

Na podstawie tak przeprowadzonej analizy dochodzi do wniosku, że *Eloa* jest utworem niejednorodnym. Kiedy zastosuje się doń metody krytyki archetypowej, uwydatniają się w poemacie inne znaczenia i przesłanie niż przy zastosowaniu his-

torycznej metody badawczej. Każdy z tych dwu sposobów odczytania zuboża utwór, eliminuje istotną część jego składników. Odkrywamy w ten sposób wyraźną sprzeczność między tym, co w utworze ogólne, a tym, co szczegółowe. *Ethos* przekształca całkowicie *mythos* dzieła. Dzieło, będące w zamierzeniu Alfreda de Vigny „misterium”, a więc utworem dotyczącym uniwersalnych problemów ludzkiego losu, jest właściwie poematem związanym z określonym czasem historycznym — płaszczyzna odniesień tego utworu jest więc nie tyle „mistyczna”, ile romantyczna. Vigny przyjął plan mityzacji, nie dotrzymując jednak jego bezwarunkowych wymogów.

Interpretacja poematu *Eloa* prowadzi autora do postawienia bardziej ogólnej tezy związanej z badaniem dzieła literackiego: jeśli przedmiotem badania literackiego jest wielkie dzieło klasyczne, to bez względu na to, jaką zastosuje się metodę badawczą — sens i przesłanie dzieła uwydatniają się w całej rozciągłości i jednoznacznie; kreowany w dziele archetyp nie poddaje się bowiem działaniu czasu, historyczność jest tu sprawą drugorzędą.

Przełożyła *Jadwiga Lekczyńska*