

LE MYTHE D'ORPHEE DANS LA LITTERATURE FRANCAISE CONTEMPORAINE

A Thesis

Presented to

the Faculty of Graduate Studies and Research

Mc Gill University

In Partial Fulfilment

of the Requirements for the Degree of

Doctor of Philosophy

by

Eva Milada Ruth Kushner

August 1956

LE MYTHE D'ORPHEE

DANS LA LITTERATURE FRANCAISE CONTEMPORAINE

par

Eva M. R. Kushner

A la mémoire de mon père

Josef Dubsky

(1900 - 1953)

TABLE DES MATIERES

Avant-propos.....

Chapitre I: Introduction.....

But et méthodes; nature des mythes; évolution du
mythe d'Orphée dans la littérature contemporaine... p. 4

Le mythe d'Orphée chez Virgile; les sources de
la version virgilienne; le mythe d'Orphée chez
Ovide..... p. 23

Les différentes traditions concernant le per-
sonnage d'Orphée comme héros mythique et
fondateur de l'"orphisme"..... p. 57

Origines et nature de l'orphisme; son influence
sur la pensée antique..... p. 68

Le mythe d'Orphée dans les littératures espagnole,
italienne, allemande..... p. 86

Chapitre II: Le mythe d'Orphée depuis le Parnasse.....

Versions parnassiennes..... p. 102

Versions symbolistes..... p. 128

Versions rationalistes..... p. 167

Versions fantaisistes..... p. 173

Versions à caractère psychologique..... p. 180

~~Versions éthiques~~.....

Chapitre III: L'Orphée-Roi de Victor Segalen.....

Rôle du mythe d'Orphée dans la vie et l'oeuvre
de Segalen..... p. 184

Dans un monde sonore..... p. 206

Collaboration entre Debussy et Segalen..... p. 216

Analyse d'Orphée-Roi..... p. 222

Rapports entre les thèmes fondamentaux: le chant,
l'amour, la mort..... p. 244

Chapitre IV:	<u>L'Orphée de Cocteau</u>	
	Analyse de la pièce.....	p. 248
	L'Orphée de Cocteau et le mythe antique.....	p. 305
Chapitre V:	<u>L'Eurydice d'Anouilh</u>	
	Analyse de la pièce.....	p. 318
	Rapports de la pièce et du mythe antique.....	p. 345
	Le sens profond du "regard en arrière".....	p. 359
	Orphée et Tristan: le mythe de la passion.....	p. 362
Chapitre VI:	<u>Le mythe d'Orphée dans la poésie récente</u>	
	Le mythe d'Orphée dans l'oeuvre de Pierre-Jean Jouve.....	p. 380
	Le mythe d'Orphée dans la pensée et la poésie de Pierre Emmanuel.....	p. 429
Chapitre VII:	<u>Conclusion</u>	p. 500
Appendice:	<u>Documents inédits de Victor Segalen</u>	
	I. Correspondance et Entretiens de Victor Segalen avec Claude Debussy.....	p. 505
	II. Notes d'avant le premier état d' <u>Orphée- Triomphant</u>	p. 520
	III. Première esquisse d' <u>Orphée-Triomphant</u>	p. 524
	IV. Deux notes concernant <u>Orphée-Roi</u>	p. 527
Bibliographie:	I. Textes étudiés.....	p. 529
	II. Textes introuvables.....	p. 534
	III. Ouvrages d'histoire et de critique littéraire..	p. 536
	IV. Ouvrages concernant le mythe d'Orphée et l'orphisme dans l'antiquité.....	p. 539
	V. Psychologie, sociologie, art.....	p. 541
	VI. Littératures étrangères.....	p. 542

AVANT-PROPOS

C'est avec un profond sentiment de reconnaissance que je tiens à remercier ici tous ceux sans qui cette thèse n'eût jamais été menée à bien:

- Madame Hélène Larivière, agrégée de l'université de France, Associate Professor à l'université McGill, qui par son enseignement m'a inspiré le désir de faire de la littérature contemporaine le champ de mes recherches, et qui a su, avec une patience inlassable, m'aider à surmonter maints problèmes, les uns liés à la nature du sujet, les autres à mes propres limites.

- Monsieur Jean Launay, agrégé de l'université de France, chef du Département des langues romanes à l'université McGill, qui m'a toujours aidée de ses conseils et de ses encouragements, comme étudiante d'abord, puis comme collègue débutante.

- Monsieur Pierre Emmanuel, qui voulut bien me consacrer deux entretiens et m'éclairer au sujet du rôle du mythe d'Orphée dans son oeuvre poétique.

- Madame A. Joly-Segalen, dont la générosité me permet de présenter ici plusieurs textes inédits de la main de son père, ainsi que la correspondance entre celui-ci et Debussy. Ces précieux documents ont rendu possible l'étude de la genèse d'Orphée-Roi.

- Mademoiselle Mireille Baumgartner, agrégée de l'université de France, bachelière en théologie, professeur de lettres au lycée Victor Hugo, qui s'imposa le minutieux et long labour de copier les textes

inédits de Segalen. Dans cette circonstance comme dans d'autres, sa fidèle amitié a su vaincre la distance, trouvant le temps d'assister autrui au milieu de l'existence intensément absorbée qu'est la sienne.

- Ma mère et mon mari, pour des sacrifices au regard desquels toute expression écrite de ma gratitude sonnerait faux.

- Mesdames Badeaux, Kozak, Szablowski, et Mesdemoiselles Lorrain et Petit, dont la bienveillante collaboration a donné forme à un manuscrit souvent difficilement lisible.

A toutes ces personnes, et à tous ceux qui de mille manières m'ont soutenue dans mon travail, qu'il me soit permis de dire ici toute ma gratitude.

CHAPITRE I

INTRODUCTION: LE MYTHE D'ORPHEE HIER ET AUJOURD'HUI

CHAPITRE I : INTRODUCTION

LE MYTHE D'ORPHEE HIÉR. ET AUJOURD'HUI

Suivre à travers l'oeuvre de plusieurs générations littéraires l'évolution d'une vieille légende: tel a été notre but premier. Nous nous proposons de considérer le mythe d'Orphée comme un thème fixe, et les oeuvres centrées sur lui comme les variations de ce thème. Ainsi conçu, le sujet allait donner lieu avant tout à des analyses littéraires comparées, permettant de dévoiler les formes et les significations divergentes que des écrivains aux goûts, aux tempéraments artistiques et aux idées différentes avaient imposé à un même sujet. Il n'était donc pas question de découvrir d'emblée un rapport d'unité parmi les oeuvres assez nombreuses qui, dans la littérature française de 1885 à nos jours, furent consacrées au mythe d'Orphée. Comprendre ce qu'à travers le mythe chaque auteur a voulu exprimer paraissait une tâche suffisamment précise pour endiguer toute théorie par trop imaginative, et offrir par là à notre travail un domaine humble certes, mais réel; en approfondissant à propos du mythe d'Orphée quelques oeuvres littéraires significatives, nous pouvions jeter quelque lumière sur la pensée de leurs auteurs.

Ainsi conçu, notre sujet se range sous la rubrique de l'influence de la littérature antique sur la littérature française moderne; sujet immense, auquel le Professeur Peyre a récemment consacré un ouvrage général,¹ et dont nous souhaiterions traiter à fond une partie infime, mais révélatrice.

1. L'influence des littératures antiques sur la littérature française moderne; état des travaux, par Henri Peyre.

M. Peyre affirme que l'on apprend beaucoup sur tel auteur, ou encore sur telle époque, en étudiant quel secteur de la littérature antique l'a le plus influencé, et de quelle manière cette influence est exercée; "Grammaires, dictionnaires, morceaux choisis grecs et latins, manuels d'archéologie, tels sont...quelques-uns des livres où nous devrions chercher plus avidement à compléter notre connaissance des écrivains, des artistes et souvent même des penseurs et des hommes d'état du passé. Nous y ajouterions deux groupes d'ouvrages...dont l'influence sur les modernes a dû être très forte: manuels ou dictionnaires de mythologie gréco-romaine et pages et pensées morales tirées des auteurs anciens."¹ Si M. Peyre souhaite que l'on entreprenne des recherches sur l'interprétation de la mythologie dans les littératures romanes, il avertit aussi le chercheur des dangers que présente ce terrain peu exploré: tout sujet antique subit, dans sa version moderne, une sorte de réfraction. A notre époque, les auteurs les plus véritablement "antiques" ne sont pas ceux qui connaissent le mieux, ou qui imitent de près les auteurs anciens. (Ce fait avait déjà été noté par Du Bellay dans la Défense et Illustration). Les plus antiques seraient les amis de la démesure. Pour de tels auteurs, la mythologie ne représente pas "une série d'aventures légères" mais une "explication du monde intuitive et vivante".²

Cette constatation vérifie l'expérience qui fut la nôtre dans l'étude du mythe d'Orphée chez les auteurs contemporains; les versions les plus fidèles à l'esprit véritable du mythe n'étaient pas les plus ressemblantes. Et, dès que d'importantes divergences se firent sentir, notre tâche ne fut plus seulement d'analyser, mais aussi de comparer et de classer. Certes, l'analyse

1. Henri Peyre, op.cit. p. 10

2. Ibid. p. 11-12

littéraire, notre première idée directrice, et en apparence seul dénominateur commun des différentes parties de notre travail, fut constamment présente à nos recherches. Mais, si elle fournit le point de départ, le parcours et le point - ou plutôt: les points d'arrivée furent féconds en surprises et firent échec parfois à notre résolution de prudence. Alors, les mêmes normes qui avaient paru nous défendre les généralisations aventureuses nous forcèrent à plus de hardiesse. Tout d'abord, les oeuvres parurent tout naturellement se grouper suivant leurs époques successives, si bien qu'il nous fut possible de suivre, à travers un sujet apparemment très éloigné de l'actualité, certaines crises de la conscience française (parfois même européenne). C'est ainsi que l'on peut apercevoir d'une génération littéraire à l'autre les alternances de l'espoir et du désespoir, celles de l'idéalisme et du scepticisme, celles de l'ironie et de la gravité sûre de soi.

Mais surtout, lorsque nous refusons de voir la possibilité de quelque lien entre les oeuvres éparses, nous avons compté sans le pouvoir du mythe. Le mythe, loin d'être un thème simple, constitue en effet une réalité fort complexe, mystérieusement agissante, parfois comme à l'insu de l'auteur. Ce n'est jamais uniquement une histoire. L'homme primitif vivait vraiment les mythes sur lesquels reposait son univers mental. L'homme moderne, avec sa sagesse durement acquise, se méfie de sa propre imagination et désire s'en tenir aux "faits". Il arrive pourtant qu'un auteur contemporain se laisse envoûter par un mythe au point d'y trouver la forme par excellence de sa vie spirituelle, ou d'un aspect de celle-ci. Est-ce là manquer de réalisme? La réponse à cette question dépend entièrement du sens que l'on donne au mot "réalité". Est-elle

contenue toute entière dans l'objet matériel? Ou bien est-elle l'ensemble des rapports entre l'homme et l'univers, dont certains sont perceptibles, d'autres intelligibles, et dont d'autres enfin éludent (provisoirement ou à jamais, nul ne le sait) les recherches humaines? D'une manière générale, il nous semble que tous les auteurs qui ont réservé au mythe d'Orphée une place importante au sein de leur oeuvre choisiraient cette dernière conception du réel, plutôt que la première. Sans doute est-ce là un lien bien ténu, insuffisant à créer une catégorie littéraire qui appellerait les épithètes d'idéaliste, ou d'orphique; affirmer l'existence d'une telle catégorie, ce serait nous exposer au juste courroux des auteurs ou de leurs critiques autorisés. La vérité est beaucoup plus subtile, et comme le mythe lui-même, elle élude les abstractions toujours trop approximatives. Le rapport entre le poète et le mythe ne se conforme à aucune loi générale car il est aussi personnel que l'âme de chacun; la critique ne peut que s'en approcher avec respect, sachant que l'analyse la plus scrupuleuse ne saurait en révéler le secret. Mais, sans recourir aux généralisations, il est inévitable de déceler d'une génération à l'autre une certaine affinité entre les auteurs épris du mythe d'Orphée. En cela, ils se distinguent de leurs contemporains comme différaient du monde grec environnant ceux que l'on appelait ὄρφικοί. Tous, ils ont en commun une certaine inquiétude qui, les poussant à mettre en question les valeurs de la vie quotidienne, finit par les lancer en quête d'un Ailleurs. Aux temps helléniques, cela équivalait à se détourner des cultes officiels peu exigeants et à chercher la purification dans les mystères dont Orphée, suivant la tradition, serait l'initiateur originel. Maint écrivain contemporain ne parvient pas davantage à apaiser son inquiétude en adhérant à un dogme religieux ou politique. Il préfère affronter seul les

causes de son angoisse. Il assume à l'égard de la réalité concrète une attitude de défi, car il a découvert, comme Orphée, quelque monde secret. Le mythe d'Orphée est en effet, reconnaissons-le d'emblée, le mythe de l'évasion. Mais c'est là une tendance trop décriée qu'il faudrait réhabiliter. L'évasion n'est pas toujours une fuite hors du réel, comme celle qu'entraînent certaines névroses. Elle peut être aussi un retrait temporaire, une halte propice à l'approfondissement, après quoi un affrontement plus efficace avec le réel devient possible. C'est ainsi que le mythe d'Orphée fut pour plusieurs des auteurs que nous allons étudier un symbole de leur propre effort pour transcender et embellir une réalité décevante. Ils ont vu en Orphée la beauté en lutte contre la laideur du monde; la poésie transfigurant une vie quotidienne trop prosaïque; ou encore, la vérité venant transpercer le mensonge des apparences. On voit alors que ce n'est pas vraiment l'évasion en elle-même que désire l'admirateur moderne d'Orphée; c'est l'Ailleurs: Dieu, la beauté, ou l'appel de quelque extraordinaire amour paraissent émouvoir puissamment sa sensibilité privilégiée. Il conviendrait donc de parler de sentiment de solitude autant que d'évasion. L'évasion, en effet, peut être passagère; la solitude demeure enracinée en celui dont la destinée ressemble tant soit peu à celle d'Orphée. En particulier, les cinq écrivains dont nous allons considérer l'oeuvre d'une manière plus spéciale, Victor Ségalen, Jean Cocteau, Jean Anouilh, Pierre-Jean Jouve, et Pierre Emmanuel, sont, chacun à leur manière, de grands isolés parmi leurs contemporains. Aucun groupe littéraire n'a su les retenir; il suffit de rappeler à titre d'exemple que Victor Ségalen n'a que rarement résidé en France; que Pierre-Jean Jouve a depuis longtemps renié toute son oeuvre du temps de l'Abbaye, et que Pierre Emmanuel persiste à mettre en doute l'épithète de poète "chrétien" que la critique emploie à son sujet.

Il ne s'agit pas toutefois, chez ces auteurs, d'un mépris quelconque à l'égard de tel groupement ou de telle chapelle; bien plutôt, ils savent que leur vocation leur ordonne de devenir pleinement eux-mêmes, et que là est pour eux la seule voie conduisant à l'art véritable. Ainsi, c'est leur isolement scrupuleux dans le domaine de l'art qui constitue un premier lien, si paradoxal soit-il, entre les auteurs qui ont parlé du mythe d'Orphée dans leurs oeuvres.

Au fur et à mesure de notre enquête, nous découvrirons entre eux de nouvelles raisons d'affinité. La plus profonde serait, ce que d'une expression un peu mystérieuse au premier abord, on pourrait appeler leur sensibilité à l'égard du "pouvoir du mythe". Cette expression ne serait qu'une médiocre métaphore, si nous ne parvenons à corroborer son contenu au moyen de l'opinion érudite de ceux qui ont fait des mythes et de leur rôle dans la vie humaine l'objet d'études spéciales. Interrogeons la psychologie. Dans un ouvrage intitulé Introduction à l'essence de la mythologie et écrit en collaboration avec Jung, Ch. Kérenyi affirme la survie des mythes et leur universalité. Il cite à ce propos le mot du philosophe Schelling, d'après qui les mythes "par leur profondeur, leur durée et leur universalité, ne sont comparables qu'à la nature même."¹ Si tel est le cas, leur contenu spirituel doit être aussi réel aujourd'hui qu'il le fut à l'aube de la civilisation hellénique. Kérenyi pose précisément le problème qui nous intéresse ici: "un contact immédiat avec la mythologie, tel que nous puissions la vivre et en jouir, nous est-il encore possible?"² Qu'est-ce, en effet, qu'un

1. Jung et Kérenyi, Introduction à l'essence de la mythologie, p.9
2. Ibid., p.10

mythe? C'est une "somme d'éléments anciens, transmis par la tradition, traitant de dieux et d'êtres divins, de combats de héros et de descentes aux Enfers, éléments contenus dans des récits connus mais qui n'excluent pas cependant un modelage plus poussé."¹ Le contenu de la mythologie est en mouvement perpétuel et soumis à de perpétuelles transformations, même q'il lui arrive parfois d'être fixé dans le moule de quelque tradition sacrée. Le mythe se donne à lui-même sa propre forme; il se passe d'interprétation et d'explications. Comme la musique, il s'exprime totalement lui-même. Ainsi, le mode d'expression mythologique est irremplaçable, si bien qu'aucun autre moyen d'expression ne saurait en rendre la plénitude. "Comme la musique a un sens intelligible qui, comme toute entité intelligible génératrice de satisfactions, procure un contentement, ainsi en est-il du mythogème."² Ce sens, il est difficile de l'exprimer en langage de la science, pour la raison même qu'il ne peut pleinement s'exprimer sur le mode mythologique."³ Kerényi conclut en disant que la seule manière de comprendre le mythe, c'est de l'écouter simplement; d'"avoir de l'oreille" pour son sens profond, de vibrer à l'unisson avec lui comme avec une oeuvre musicale.

Or, la littérature, et plus particulièrement la littérature poétique, nous paraît infiniment mieux qualifiée que la psychologie ou la sociologie pour rendre un tel aperçu du mythe. La poésie peut capter parfois ce qu'il y a dans un mythe d'intuition inexprimable. Le poète sait en effet ressentir spontanément ce que seule une longue et graduelle recherche peut révéler au psychologue et au sociologue: à savoir, l'existence d'un rapport indéniable entre

1. Ibid, p. 11

2. C'est le nom que donne Kerényi au contenu d'un mythe, parce que le mot "mythe" lui paraît trop usé, vague et polyvalent.

3. Kerényi, op.cit., p.12

les mythes d'autrefois et l'âme moderne. C'est au psychologue d'étudier systématiquement ce rapport; quant au poète, il perçoit dans sa propre expérience les faits vérifiés par la psychologie, notamment dans l'étude des archétypes. Sans doute, les auteurs dont nous allons analyser les oeuvres s'accorderaient-ils tous à affirmer avec Kérenyi que "comme la tête tranchée d'Orphée, la mythologie continue à chanter même après l'heure de sa mort, même à travers l'éloignement."¹ Les poètes ont su écouter ce chant et l'exprimer à leur tour. La psychologie commence seulement à s'approcher de ce que les poètes ont su intuitivement de tout temps;² Jung nous apprend que c'est avec la plus grande circonspection que le psychologue utilise la mythologie comme aussi l'archéologie et la religion comparée pour jeter quelque clarté sur le psychisme individuel. Mais enfin, il les utilise; c'est donc qu'il aperçoit certaines correspondances entre la vie psychique de l'individu et les créations de l'inconscient collectif que sont les mythes. Ceux-ci ne sont pas des récits composés à la légère et destinés à disparaître avec la génération qui leur a donné naissance; ce sont des acquisitions permanentes de l'esprit, capables de reparaître, après des siècles, à un moment favorable, sans avoir rien perdu de leur sens profond. Le mythe, en effet, renvoie toujours aux ἀρχαί, aux origines, ou à ce qui d'elles survit dans l'esprit, ce qui revient au même. Or, les ἀρχαί sont "invieillissables, inépuisables, insurmontables, et cela dans une ère en dehors des limites du temps, un passé qui, par leur résurrection et leurs répétitions éternelles, s'avère impérissable."³

1. Ibid., p.13
2. Modern man in search of his soul, p. 75
3. Kérenyi, op.cit., p. 16

S'il en est ainsi, le mythe qui donne une représentation symbolique des ἀρχαί reste vrai malgré l'éloignement. Il suffit que le conteur sache retrouver l'état d'esprit propre à la mythologie; c'est à dire qu'il recherche non des explications philosophiques, mais l'ambiance de ce qui "était originellement". Ici, l'écrivain épris de mythologie est aux yeux de Jung le "conteur de mythes" par excellence. Plus particulièrement sont "conteurs de mythes" les auteurs d'écrits que Jung appelle, d'un nom collectif, la littérature visionnaire, par opposition à la littérature soi-disant psychologique, qui s'efforce de tout analyser de la conduite humaine sans rien laisser à l'imagination du lecteur. Le Berger d'Hermas, la Divine Comédie et la deuxième partie de Faust viennent se ranger parmi ces oeuvres; ce sont autant de plongées dans l'inconnu qui entoure la vie consciente de l'homme. Elles racontent un épisode, qui se révèle peu à peu comme étant la représentation symbolique d'une réalité que l'on sent beaucoup plus fondamentale aux yeux de l'auteur que l'épisode lui-même. De ces oeuvres, Jung affirme que leur "vision ...représente une expérience plus profonde et plus impressionnante que la passion humaine." Cette vision n'est ni dérivée ni secondaire, ni le symptôme de quelque état d'esprit particulier. C'est l'expression symbolique véritable d'une réalité qui, si elle est imparfaitement connue, n'en reste pas moins primordiale. "L'épisode amoureux représente une expérience réelle et réellement soufferte, mais on peut en dire autant de la vision."¹ Ici encore, la psychologie confirme ce que le poète savait déjà en créant son oeuvre, et que comprend tout lecteur sensible. Les oeuvres que nous nous proposons d'analyser se rattachent également à ce que Jung appelle la "littérature visionnaire".

1. Jung, op.cit., pp.185-6 (traduction personnelle)

Nulle d'entre elles, en effet, n'est centrée uniquement sur le récit d'amour concernant Orphée et Eurydice. Invariablement, l'amour, la mort, la quête d'Eurydice se chargent d'une signification dont les événements légendaires rapportés par le mythe ne sont que le revêtement symbolique. La symbolique du mythe offre au poète une matière mouvante, et c'est à celui-ci de lui donner une forme. Toutefois, il serait faux de supposer que le contenu du mythe est malléable à l'infini et que le poète peut le traiter avec une totale subjectivité. Comme à son insu, le mythe agit sur lui.

Notre affirmation n'échappera à l'accusation d'absurdité que si le mythe peut être conçu comme réalité spirituelle, et non comme une série de renseignements pseudo-historiques ou comme un simple cadre que viendraient combler les idées préconçues de l'auteur. Si les événements de tel mythe trouvent quelque écho dans le psychisme individuel, si quelque image dans l'inconscient du poète trouve dans le mythe la forme symbolique propre à l'exprimer en le ramenant devant la conscience, alors le mythe est adopté, et l'affinité est née. Plus qu'une affinité: une véritable identification.

On se tromperait gravement en pensant que le poète travaille avec des éléments empruntés. La source de son pouvoir créateur, c'est une expérience primordiale impossible à exprimer...sinon au moyen d'une imagerie mythologique. En elle-même, cette expérience n'offre ni mots ni images, car c'est une vision perçue "comme dans un miroir, d'une manière obscure". Elle est semblable à un tourbillon de vent qui happe tout sur son passage et n'assume une forme visible que par les objets qu'il soulève. Comme ce genre d'expression n'épuise jamais les possibilités de la vision parce qu'il ne peut en égaler la richesse, il faut que le poète ait à sa disposition une réserve immense de matériaux, s'il désire communiquer ne serait-ce que quelques-unes

de ses intuitions."¹ Ce qui est significatif dans cette affirmation de Jung, c'est que contrairement à ses prédécesseurs il reconnaît l'indépendance de l'oeuvre poétique, et n'admet pas qu'elle doive tout à la vie personnelle de l'auteur. En particulier, la littérature mythologique qui nous intéresse acquiert à la lumière de ces réflexions une valeur nouvelle. Les oeuvres consacrées au mythe n'apparaissent plus comme une série de variations purement subjectives sur un thème vieilli.

Si l'on accepte l'hypothèse de Jung, il n'y aurait pas non plus de hasard de l'inspiration; l'oeuvre serait la rencontre ~~entre~~ ^{de} la pensée intime du poète avec le mythe le plus propre à l'exprimer de la manière la plus vivante, rencontre qui, pour être causée par des mobiles inconscients, ne serait toutefois pas fortuite, au contraire. Dans ce domaine, rien n'est moins fortuit que ce qui paraît l'être le plus. Par ailleurs, si le mythe comme moyen d'expression symbolique possède la valeur que lui attribue le psychologue, à certains mythes correspondront certaines tendances inconscientes, et le choix d'un certain mythe serait comme un signe d'affinité entre certains écrivains. Après l'analyse littéraire des oeuvres, nous nous sommes donc proposé, comme deuxième avenue de recherche, la découverte de telles affinités.

Enfin, la question s'est posée de savoir si la résurgence du mythe d'Orphée, telle qu'elle est indiquée par le nombre de ses utilisations, ne possédait pas une signification plus large. N'indique-t-elle pas, par exemple, une assimilation progressive par la littérature des données accumulées depuis plus de cinquante ans par les différentes sciences de l'homme au sujet

1. Ibid., p. 189 (Traduction personnelle)

des mythes: celle de la sociologie d'abord, celle de la psychologie ensuite, puis celle de l'école psychanalytique, et tout au long de cette période, des patientes recherches des mythologues, archéologues, et historiens des religions? Là où elles ont existé, ces influences ont été purement académiques, et leur existence ne fait que refléter les intérêts et les rencontres de chaque auteur dans le domaine intellectuel. Tout au plus pourrait-on affirmer que ces influences sont d'une certaine signification pour l'histoire des idées, qui s'efforce d'atteindre à une compréhension totale du contenu spirituel de chaque période historique. En nous proposant comme troisième but la recherche de la signification possible du mythe d'Orphée dans le contexte de l'époque actuelle, nous ne voulons point oublier l'autonomie du chef-d'oeuvre littéraire. Pourtant nous ne pouvons négliger de signaler la possibilité d'une interaction entre la littérature et le milieu qui la produit. Parce que ce problème relève de faits dont l'étude dépasserait le cadre de notre sujet, nous ne l'aborderons qu'avec la plus grande réserve.

Il est toutefois un fait si évident, que s'abstenir de le mentionner serait à la fois travestir les phases de notre réflexion, et priver notre travail d'un instrument indispensable à l'intelligence du mythe d'Orphée comme de tout autre mythe. C'est que les vrais mythes (différents en cela des mythes créés par la littérature, comme celui de Faust et de Don Juan) appartiennent à la société, et non seulement au poète, quelle que soit la perfection avec laquelle celui-ci parvient à se les assimiler. Certes, les mythes sont polyvalents et susceptibles d'exprimer le message personnel de chacun, mais, à travers la multitude des interprétations, un contenu symbolique

persiste. Au dire de Jung, ce contenu sourd de l'inconscient universel et se retrouve étrangement semblable chez chacun, à une époque donnée. La question se pose alors de savoir si les variations du sort d'un mythe à travers plusieurs générations n'indiqueraient pas certaines tendances de l'inconscient collectif: "Chaque période, dit Jung, a son parti-pris, son préjugé particulier et sa maladie psychique. Une époque ressemble à un individu; sa vision consciente a des limites qui lui sont propres et qui appellent quelque adaptation compensatrice."¹ En prolongeant l'analyse entre l'individu et l'époque, on pourrait dire qu'un courant littéraire peut être à son époque ce qu'est le rêve à l'homme: une activité mue par un dessein inconscient, qui ne s'insurge contre les limites imposées par la conscience que pour élargir le champ de celle-ci et lui ouvrir les voies nouvelles. Ainsi en est-il du mythe et de la littérature qu'il inspire. C'est une littérature située aux antipodes du réalisme. Elle ne méprise point la réalité; mais elle cherche à emballer et la soumet constamment au rayonnement de l'esprit. En particulier, les oeuvres inspirées par le mythe d'Orphée ne caractérisent pas directement leur temps; elles n'abondent pas dans le sens de tendances contemporaines. Elles sont comme le rêve, ou plus humblement encore un des rêves, de leur époque. Elles participeront donc à tout ce que le rêve a d'indéfini, d'équivoque même, dans la mesure où il est toujours difficile de trouver si le contenu d'un rêve est désiré ou craint, passionnément attendu ou violemment repoussé. Les méthodes de l'histoire et de l'analyse littéraire révéleront le rôle du mythe d'Orphée dans la littérature contemporaine; il restera alors à préciser l'orientation de ce rôle: Orphée représente-t-il un idéal ou une tentation?

1. Ibid, pp.190-91 (Traduction personnelle)

Avant de proposer une réponse à cette question, il sera nécessaire de suivre le dédale des interprétations du mythe à travers l'oeuvre de plusieurs générations littéraires. La littérature française, en effet, a évolué avec une rapidité sans précédent au cours de ces soixante-dix années, parallèlement aux bouleversements historiques de cette période; ainsi en a-t-il été du secteur de la littérature dont nous nous occupons. Il serait inexact d'affirmer que celui-ci se conforme en tout point au développement général de la littérature: les "amis" du mythe, nous l'avons dit, se tiennent à l'écart des cénacles et des mouvements. Mais, de même qu'il existe un rapport, si secret soit-il, entre le rêve et la réalité, de même les variations d'un mythe devraient révéler quelque chose de l'âme de l'époque à qui saurait saisir leur symbolisme dans les moindres nuances. Ce qu'elles révéleraient ne serait pas du domaine des faits accomplis, mais du domaine psychique: les besoins, les aspirations, les tendances inexprimées des hommes de ce temps. Dans cette perspective, on peut affirmer que la conception du mythe d'Orphée a profondément changé entre 1885 et les années récentes.

Orphée fut d'abord un idéal
~~idéal~~ d'abord, au sens où l'humanité, au dire de Jung, soupire après un maître omniscient capable de la conduire au salut en lui ouvrant les voies de la sagesse: "L'image-archétype du sage, sauveur ou rédempteur, sommeille enfouie au plus profond de l'inconscient depuis l'aube de la culture; elle se réveille à chaque époque trouble où l'humanité succombe à une erreur grave. Lorsque les hommes se fourvoient, ils ressentent le besoin d'un guide, d'un maître ou même d'un médecin."¹

1. Ibid., p. 197 (Traduction personnelle)

Ce rôle d'initiateur et de guide, Orphée l'a joué notamment à la fin du dix-neuvième siècle et tout au début du vingtième, à un moment où la confiance au progrès et la croyance en l'efficacité des sciences s'effaçaient devant la primauté du spirituel. Au théâtre comme en poésie, l'idéalisme fut une réaction contre l'emprise positiviste et naturaliste. Ce n'est pas la réapparition du mythe d'Orphée à ce moment qui constitue une nouveauté; comme les autres héros légendaires de la Grèce, il n'avait jamais été totalement absent de la littérature française. L'innovation réside dans la signification donnée au mythe, signification qui ne cessera désormais de s'approfondir. Source d'allusions, d'allégories, d'exemples, de récits tout faits, la mythologie antique l'avait toujours été. Mais l'on n'avait jamais encore, depuis la Renaissance du moins, dépouillé l'Antiquité de son revêtement "à l'antique" pour recueillir ses vieux mythes comme des sources de sagesse mystique d'une valeur comparable à la sagesse chrétienne. Il a fallu la critique historique, pour laquelle tout phénomène religieux est relatif quelle que soit la vénération dont on l'entoure, pour accomplir cet exploit d'égalitarisme: élever Orphée, Prométhée, Hermès, au rang de héros de l'humanité entière, et ramener le Christ au rang de héros mythique. Telle est pourtant la thèse d'un ouvrage tel que Les grands initiés de Schuré.¹ Nous reviendrons sur cette époque d'enthousiasme à l'égard du mythe d'Orphée; nous voulons seulement indiquer ici à quel point ce héros fut pour certains auteurs de la génération de 1885 un prophète inspiré. En le vénérant, ces auteurs voyaient un rapport certain entre la sagesse antique et l'âme moderne, dans l'unité de la civilisation occidentale.

1. Première édition en 1889

Si Orphée incarne une certaine vérité pour des écrivains aux tendances mystiques, il a été aussi, parfois, le héros de ceux pour qui il n'est d'autre idéal que l'humanité, au sens le plus élevé. Ceux-là voient en Orphée un civilisateur et un poète - "un philosophe humanitaire dont la vie est traversée par un grand amour,"¹ "un représentant symbolique de l'humanité".² On lui prête toutes les vertus de l'âme, y compris la charité. La sensibilité du poète vibre de toutes les aspirations du genre humain, et il meurt en martyr pour avoir voulu arracher les Bacchantes à leur sensualité. Grâce à son sacrifice, les Bacchantes, "émues de surprise comprennent leur crime"³; la voix de la conscience s'éveille en elles et c'est allégoriquement (suivant la pièce de de Launay), le premier triomphe de l'âme libre sur les forces de la fatalité.

Ces deux groupes d'écrivains appartiennent à une époque antérieure à la guerre de 1914, et leur interprétation moralisatrice du mythe indique une mentalité avertie certes des faiblesses humaines, mais confiante en la bonté foncière de l'homme et sûre de l'aboutissement heureux réservé à son évolution. Survient la guerre de 1914; et des écrivains dont les œuvres maîtresses se situent de part et d'autre des années d'hostilité on pourrait affirmer avec Clouard qu'ils sont "aussi intérieurs les uns que les autres et tous aussi marqués bon gré mal gré dans leur littérature par des équivalents de l'idéalisme symboliste, en même temps aussi avides de nouveautés et de découvertes, aussi insatisfaits de ce qu'il y eut de clos dans la psychologie antérieure et d'excessivement rationnel dans l'ancienne vision du Moi et du monde."⁴

1. Ch. Grandmougin, Orphée, préface p. I
2. Sully Prudhomme, préface à Orphée de Louis de Launay, p. XV.
3. Ibid, p.26
4. Clouard Histoire de la littérature française contemporaine, tome II p.18

A mesure que s'approchait la guerre, (la hantise en était entrée dans la littérature dès 1905, avec Notre Patrie), et surtout, la catastrophe passée, au cours des quelques années d'après-guerre qui précédèrent la diffusion de la psychologie freudienne en France, les deux tendances dont parle Clouard sont rendues plus évidentes dans l'interprétation du mythe d'Orphée. Abandonnant les rêves d'une sagesse universelle, d'une conquête de la perfection et du bonheur dont les "héros culturels" avaient été pour la génération précédente les annonciateurs symboliques, les interprètes du mythe devinrent plus précis dans leurs définitions de l'idéal incarné par Orphée à leurs yeux; et cet idéal devint, pour chacun, plus limité dans ses visées que ne l'avaient été ceux imaginés par la génération précédente. On n'attribue plus à Orphée le rôle de rédempteur universel; on se contente de voir en lui un seul des aspects de sa personne légendaire, ou un des dons qu'il a faits à l'humanité: la poésie, la musique, ou même une certaine conception de l'intégrité dans l'art ou de la fonction quasi religieuse de l'oeuvre d'art. Une telle sobriété dans l'interprétation du mythe n'est qu'un écho de l'évolution de la littérature française vers une pensée de plus en plus psychologique, une pensée de plus en plus dépouillée de toute illusion et trouvant son point d'honneur dans une analyse scrupuleusement sincère du Moi. "A défaut de la loi physique, écrit André Gide au sujet des mythes grecs, la loi psychologique se fait jour, qui me requiert bien davantage."¹ Cependant, pour une génération encore, Orphée reste un personnage idéalisé. Aux yeux de Gide en particulier, il est le chanteur dont l'influence merveilleuse sait seule mettre fin aux tourments éternels des Ombres de l'Enfer.

1. "Considérations sur la mythologie grecque," Oeuvres complètes, tome 9, p.147

Parallèlement à la pénétration de la psychologie freudienne en France, un revirement se produit dans l'interprétation du mythe d'Orphée. L'étude des oeuvres montrera s'il existe quelque rapport direct entre elles et les théories psychanalytiques. De toute manière, l'attention des écrivains de cette période se porte de plus en plus vers Eurydice, personnage infiniment plus mystérieux qu'Orphée lui-même. Sur celui-ci, la littérature, l'archéologie, l'histoire même abondent en indications qui, si elles ne satisfont pas l'esprit désireux de preuves exactes de l'existence historique d'Orphée, fournissent du moins à l'imagination des données dont le pouvoir suggestif est très grand; ce sont elles qui ont donné lieu aux trois genres d'interprétation décrits plus haut. Eurydice, par contre, n'est caractérisée dans la littérature antique que comme une nymphe ou un dryade: ce sont là des types généraux de la mythologie, qui ne permettent aucune supposition sur le caractère individuel de l'héroïne. Grâce à cette incertitude, la quête d'Eurydice assume les significations les plus diverses; mais il s'agit chaque fois de la rencontre d'Orphée - ou de la vérité qu'il symbolise - avec une réalité ennemie, ou pour le moins tentatrice.

Le plus souvent, c'est Eurydice en tant que personnage féminin cherchant à arracher le poète à sa vocation. Le couple Orphée-Eurydice représente alors la dualité qui, en l'homme, oppose l'esprit à l'instinct. Eurydice veut attirer Orphée vers l'Enfer, qui est le domaine instinctif. Le mythe d'Orphée n'affirme plus alors la grandeur de l'homme. Avec Dada et le surréalisme, la sincérité gidienne, la franchise de Colette, une analyse impitoyable du coeur humain et de ses mobiles est devenue de mise; et, la psychanalyse aidant, on commence à découvrir le côté obscur des mythes: la quête d'Eurydice devient

une descente dans l'Enfer du coeur. C'est parfois, comme chez Marguerite Yourcenar, une plongée à la manière proustienne parmi les souvenirs perdus. Le passé ressuscite - Eurydice est rendue à la vie - dans la mesure où le héros sait faire revivre le passé en lui-même.

D'autres versions vont plus loin encore: elles mettent en évidence le sens dévastateur que recèle le mythe en dévoilant les mobiles cachés des actions d'Eurydice et d'Orphée. On s'aperçoit que le beau récit d'amour et de fidélité transmis par Virgile et Ovide, contient, pour qui sait déchiffrer entre les lignes les signaux de l'inconscient, une part d'inavouable que le mythe n'exprime qu'indirectement. Ce contenu caché pourrait bien être le désir inconscient de la mort. Eurydice attire Orphée dans l'Enfer pour le livrer au néant; Orphée, enfreignant la défense de Pluton, regarde Eurydice qui le suit, par excès d'impatience au dire des poètes antiques, mais, peut-être, parce qu'il désire sans le savoir la disparition définitive de sa femme. Sans doute l'hostilité primordiale entre les sexes est-elle cause de ce mobile caché; Eurydice, en cherchant à garder son emprise sur Orphée, n'est pas seulement la Femme, mais aussi l'image obsédante de la Mère, obstacle au libre développement de l'homme. Toutefois, en voulant ainsi limiter la vie dont elle est la source, la Femme devient symbole de la mort, perpétuelle menace à l'esprit créateur d'Orphée.

C'est ainsi qu'après avoir représenté un idéal, le mythe exprime pour plusieurs auteurs contemporains, (Anouilh et Jouve par exemple), une sombre réalité intérieure. Et notre tentative pour établir un rapport entre le sort du mythe d'Orphée et l'histoire des idées se terminerait sur cette formule

relativement simple: l'interprétation du mythe d'Orphée est marquée par l'optimisme avant Freud, et par le pessimisme ensuite - si, par une réaction surprenante contre la conception freudienne trop humiliante un nouveau cycle ne s'annonçait déjà. Les écrivains qui l'ont créé ne veulent rien nier du côté tragique et obscur du mythe, ou de l'homme lui-même; mais, parce que leur oeuvre se situe dans la perspective chrétienne, elle entrevoit, au-delà du côté sombre comme du côté lumineux l'unité foncière de la personne humaine. Plus que cela: poétiquement cette oeuvre devine dans le mythe d'Orphée une image de l'homme divisé contre lui-même et assoiffé d'une unité intérieure qu'aucun mythe ne saurait l'aider à atteindre, parce que cette unité ne se trouve que dans l'affrontement avec le réel.

Telles sont, en résumé, les tendances successives qui se sont fait jour dans l'interprétation du mythe depuis l'époque du symbolisme. Il convenait de les dégager afin d'établir le rapport entre notre sujet et l'histoire générale de la littérature contemporaine. Chemin faisant, nous avons affirmé un certain nombre de faits dont il nous reste à prouver l'authenticité dans le cours de notre thèse; notamment ceux qui ont trait aux rapports entre les différentes interprétations du mythe, ou entre ces interprétations et l'histoire de leur époque. Nous demandons que l'on nous permette ce résumé historique, non comme exposé d'une théorie définitive mais comme un cadre initial facilitant l'exposé de notre étude.

X X X

Certes, la variété qui existe dans les interprétations du mythe tient avant tout aux différences de tempérament intellectuel des auteurs, et à l'ambiance de leurs époques respectives. Toutefois, il serait difficile d'expliquer tant de diver-

gences si la légende d'Orphée était un thème simple, s'il en existait une version universellement acceptée. Il n'en est pas ainsi, et le personnage d'Orphée demeure en réalité fort mystérieux. Il ne s'agit pas du "mystère" de son existence historique: la question de savoir si Orphée a vraiment vécu, où et quand sa vie se serait déroulée, s'il y eut plusieurs Orphée et quelle fut leur identité etc... n'intéresse en rien notre étude. Littérairement parlant, Orphée existe, et ce qui importe ici, ce sont les aspects et son existence (réelle ou fictive) rapportés par la littérature antique et susceptibles de servir de sources à un auteur moderne. Or, l'histoire d'Orphée ainsi conçue s'étend sur plus de mille ans; sa complexité est redoutable. Pourtant, un fil d'Ariane traverse ce labyrinthe: l'étude des documents et des hypothèses historiques révèle bientôt l'existence de deux traditions principales. La première voit en Orphée un héros glorieux, fondateur d'une religion nommée l'orphisme; un héros qui a su conquérir l'Enfer comme Prométhée a su ravir aux dieux le secret du feu. La seconde parle surtout de la Descente aux Enfers, et de l'échec d'Orphée dans sa tentative pour reconquérir Eurydice. C'est cette dernière tradition que révèlent les poèmes de Virgile et d'Ovide. La première tradition est du domaine religieux: elle est le sujet de maints commentaires de la période classique et post-classique en Grèce; elle comprend des hymnes attribués à Orphée, elle est associée avec certains mystères et avec une cosmogonie. La seconde, par contre, est littéraire, et ne suit en apparence que l'imagination de Virgile qui, en poète élégiaque, préfère le malheur au "happy end". Les interprétations modernes optimistes d'avant la guerre de 1914 se rattachent de préférence à la première tradition, tandis que les auteurs qui reconstruisent le mythe comme l'histoire - réelle ou symbolique - d'un

amour malheureux, suivent Virgile et Ovide. Quelle relation ~~il~~ peut^{il} avoir entre la légende d'Orphée rapportée par Virgile et les manifestations religieuses dont l'ensemble porte le nom d'orphisme? Et l'examen des traditions sans apporter une réponse précise à cette question permet, du moins quelques explications au sujet de l'osmose qui s'est produite entre une certaine littérature et une certaine forme de religion. La connaissance de cette influence mutuelle préparera le terrain à l'étude de notre problème initial, qui est de rechercher les causes de la résurgence du mythe d'Orphée à l'époque actuelle. Si l'on a pu montrer (et nous nous proposons ici de signaler quelques études faites à ce sujet) que le récit virgilien contient des résonances religieuses sous le couvert de l'incantation poétique, il est possible également que les utilisations modernes du mythe sachent, dans la mesure où elles sont l'oeuvre de poètes véritables, perpétuer ces résonances par des intuitions profondes que le simple cadre de la légende ne permettait pas d'attendre au premier abord.

Considérer la version virgilienne avant ce qu'il est convenu d'appeler l'orphisme serait une méthode erronée s'il s'agissait d'étudier le personnage d'Orphée dans l'Antiquité seulement; si nous adoptons cet ordre, c'est parce que Virgile donne du héros et de ses vicissitudes une image cohérente, qui est aussi la mieux connue et par conséquent la source la plus évidente des versions contemporaines du mythe. S'il est vrai, comme l'affirme Jacques Heurgon¹, que la légende d'Orphée est périphérique; que, fleurissant à la surface de la religion, elle est l'oeuvre de poète plutôt que de théologiens, notre but doit être d'explorer d'abord les sources littéraires, en remontant ensuite, au besoin, jusqu'aux conceptions religieuses relatives à Orphée qui ont servi de matériaux à l'oeuvre des poètes.

1. Orphée et Eurydice devant Virgile, Jacques Heurgon.

Bien qu'Orphée soit le héros incontesté du quatrième chapitre des Géorgiques, et même, si l'on en croit une exégèse récente¹, de toute l'oeuvre virgilienne, c'est sous la forme d'une digression que son histoire est présentée. L'auteur vient de parler de la vie des abeilles, de leur activité, de leur merveilleuse organisation, mais aussi des maladies qui guettent leur espèce. Qui, demande-t-il, a révélé à l'humanité l'art d'élever et de soigner les abeilles? C'est le berger Aristée, fils de la nymphe Cyrène et d'Apollon. Ce berger, ayant "perdu ses abeilles par la maladie et par la faim"² implore le secours de sa mère. D'après celle-ci, seul le devin Protée pourra secourir Aristée, car il connaît tout du passé comme de l'avenir. Si Aristée parvient à capturer Protée malgré les innombrables métamorphoses lui permettant de se dérober constamment à ses interlocuteurs, Protée révélera à Aristée la source du désastre, comme aussi le remède. Ayant suivi les conseils de sa mère, Aristée parvient à maîtriser le vieillard malgré toutes les ruses de celui-ci. Et voici l'oracle qu'il obtient: "C'est une divinité qui te poursuit de sa colère: tu expies un grand forfait; ce châtement, c'est Orphée qu'il faut plaindre pour son sort immérité, qui le suscite contre toi... et qui exerce des sévices cruels pour l'épouse qu'on lui a ravie."³ C'est, en effet, pendant qu'elle fuyait le berger Aristée qu'Eurydice reçut la morsure fatale d'une "hydre monstrueuse" (ou la piqûre d'un serpent d'après d'autres versions). Tel est l'épisode dans le cadre duquel Virgile relate la légende d'Orphée.

1. Marie Desport L'incantation virgilienne: Orphée et Virgile
2. Géorgiques IV, 318
3. Ibid, IV 453-8

Celle-ci serait-elle alors un simple épisode que Virgile aurait ajouté aux autres? On a pu affirmer que le plan actuel des Géorgiques résulte d'un remaniement du livre.¹ Servius, commentateur de Virgile, fournit d'ailleurs la raison de ce remaniement. D'après lui le IV^e chant des Géorgiques se terminait dans la première version par un éloge de Gallus, gouverneur de l'Égypte. Puis Gallus, étant devenu suspect à Auguste, s'était suicidé; Virgile aurait alors remplacé l'épilogue original par l'histoire d'Orphée. C'est là une hypothèse plausible, mais injuste pour l'artiste qu'est Virgile, puisque c'est précisément pour son souci de la composition que les commentateurs le louent. N'y aurait-il pas alors une raison plus importante pour l'inclusion du mythe d'Orphée à la fin des Géorgiques? Marie Desport, dans sa thèse intitulée l'Incantation virgilienne, Virgile et Orphée, et où le personnage d'Orphée apparaît comme l'incarnation de la poésie dans l'oeuvre virgilienne, affirme qu'une telle raison existe: c'est l'insigne valeur symbolique du mythe d'Orphée aux yeux de Virgile. "Dès la période des Bucoliques, le nom et la figure d'Orphée étaient chers à Virgile, qui saisissait toutes les occasions de parler de lui, affirmant pour cela sa liberté de choix au milieu des modèles et des sources possibles."² Il est certain, affirme l'auteur, qu'à un endroit ou à un autre de son oeuvre Virgile aurait raconté la légende d'Orphée. En la plaçant ainsi à la fin des Géorgiques, il mettait Orphée au centre symbolique de son oeuvre, entre les Bucoliques et l'Enéide, "Orpheaue in medio posuit",³ comme Alcimédon, le ciseleur de coupes des Bucoliques. De la même manière, Orphée occupe dans l'Enéide "une place unique... au coeur même de l'épopée, au milieu du VI^e chant, centre mystique de l'au-delà."⁴ Aux yeux de Virgile, le pouvoir du Carmen -

1. A. Cartault, L'Art de Virgile dans l'Enéide, Introduction, p. 20, cité par Marie Desport, op.cit., p. 154
2. Marie Desport, op.cit., p. 154
3. Bucoliques, III, 46
4. Marie Desport, op.cit. p. 155

- de l'incantation - est tel qu'il transforme la vie présente et qu'il peut illuminer jusqu'à l'au-delà. Dès lors, il ne faut point s'étonner si, par la conviction passionnée qui anime la fin des Géorgiques, et par l'incantation que représente Orphée, et dont Virgile a réellement su faire vibrer les Géorgiques, la version virgilienne du mythe a pris le pas sur toutes les autres dans l'esprit des poètes.

Voici donc la légende: Eurydice fuyait le long d'un fleuve les avances du berger Aristée. Dans sa course, elle ne vit pas devant ses yeux une "hydre monstrueuse", dont la morsure lui fut fatale. Le choeur des Dryades, ses compagnes, chanta tristement la mort d'Eurydice. Quant à Orphée, c'est en jouant sur sa lyre qu'il exprimait sa détresse; "c'est toi qu'il chantait, douce épouse, seul avec lui-même sur le rivage solitaire, toi qu'il chantait à la venue du jour, toi qu'il chantait quand le jour s'éloignait."¹ Enfin, incapable de vivre sans Eurydice, il entra aux gorges du Ténare afin d'affronter le royaume des morts. A son approche, la foule innombrable des morts, émue par son chant, s'avança vers lui. Le Tartare fut en arrêt, les Euménides frappées de stupeur, Cerbère se tut et la roue d'Ixion cessa de tourner. Bref, tous les obstacles que l'Hadès a coutume de dresser devant les intrus cédèrent au pouvoir de la lyre d'Orphée.

Déjà Eurydice, lui ayant été rendue le suivait; mais il ne devait pas se retourner pour la voir avant d'avoir atteint à nouveau les gorges du Ténare. Or au moment même où Eurydice arrivait à la lumière, Orphée, "oubliant tout, hélas! et vaincu dans son âme"² se retourna. Virgile voit

1. Géorgiques IV, 465-8
2. Marie Desport, op.cit., p. 152

dans ce geste une "démence bien pardonnable"; le récit déborde de compassion à l'égard des amants séparés. Cette fois cependant, la volonté des divinités infernales fut inexorable: un bruit éclatant se fit entendre aux étangs de l'Averne, le sommeil s'empara à nouveau d'Eurydice qui se sentit emportée dans la nuit de l'Enfer alors qu'elle se plaignait douloureusement. Malgré ses efforts Orphée ne put plus parvenir jusqu'à elle; elle fut ravie à sa vue, et Charron barra la route au malheureux époux. Celui-ci pleura durant sept mois, aux bords du fleuve Strymon, son épouse deux fois perdue. Là, il chantait en s'accompagnant de sa lyre, et telle était la beauté et la puissance de son chant que les tigres étaient domptés et que les arbres eux-mêmes, dit-on, se déplaçaient pour le suivre. Virgile compare son chant à celui de la plaintive Philomèle que les dieux transformèrent en rossignol, et qui pleure la perte de ses enfants par un chant douloureusement mélodieux. C'est là une comparaison significative, puisqu'elle s'attache à montrer que "le chant continue, dans le deuil et après la mort, à exercer son pouvoir - pouvoir dont les échos et les résonnances sont un signe suffisant."²

Orphée demeura inconsolable; aucune femme ne put remplacer pour lui Eurydice. Il continuait à errer en chantant son deuil. Indignées de cette fidélité qui leur paraissait un outrage à leurs charmes, les mères des Cicones, peuplade de la Thrace méridionale, assaillirent le chanteur et déchirèrent son corps au cours d'une orgie en l'honneur de Bacchus, puis dispersèrent les lambeaux de ses membres dans les champs. Sa tête tomba dans l'Hèbre Oeagrien

1. Marie Desport, op.cit, p. 152

et fut emportée par les flots. Mais "sa voix et sa langue glacée appelaient encore Eurydice en une lamentation que les rives du fleuve répétaient en écho." Telle est l'histoire que le devin Protée raconta au berger Aristée; mais, avant que le jeune homme ait pu lui demander conseil, l'insaisissable vieillard plongeait et disparut dans un tourbillon d'écume, laissant Aristée perplexe sur la rive. Toutefois Cyrène, mère d'Aristée, veillait. Il ressort, dit-elle, du récit de Protée que la maladie fut lancée sur les abeilles d'Aristée par les nymphes, compagnes d'Eurydice, en signe de vengeance. Il suffira qu'Aristée, suppliant les Nymphes de lui pardonner, offre en sacrifice expiatoire quatre taureaux et quatre génisses. Ensuite, il devra offrir aux mânes d'Orphée des pavots du Léthé, destinés à verser l'oubli et l'apaisement à l'ombre du chantre infortuné; quant à Eurydice, l'immolation d'une génisse pourra apaiser et honorer son âme. Cyrène disait vrai: ayant exécuté les prescriptions de sa mère, Aristée vit des essaims d'abeilles s'élever du flanc des animaux sacrifiés.

Tel est le lien entre l'histoire d'Orphée et le thème des Géorgiques. A première vue, on dirait un lien de pure forme: Virgile aurait introduit comme une digression l'épisode orphique, et se serait servi du conseil de Cyrène et de la résurrection des abeilles pour rattacher cet épisode au thème général du chant IV. Adopter ce point de vue serait méconnaître la nature véritable des Géorgiques. Sans doute celles-ci sont-elles un traité d'agriculture; mais par-delà les conseils pratiques, les observations, les descriptions poétiques, on y sent l'existence d'un lien entre les astres, les plantes, les animaux et les hommes, qui serait comme le reflet du lien universel du cosmos. "En composant

les Géorgiques, c'est Virgile lui-même qui met en oeuvre le chant antique d'Hésiode et d'Orphée, non seulement dans son art, sa beauté et son charme... mais dans son utilité bienfaisante et méritante.¹ A travers Hésiode, l'inspiration de Virgile remonterait jusqu'à Orphée, auteur supposé des Hymnes orphiques. Le mythe d'Orphée placé en conclusion des Géorgiques représenterait bien alors le couronnement de l'ouvrage entier. Dans une poésie comme celle de Virgile où "tout se tient et s'influence" l'agencement des parties du récit ne saurait être fortuit ni indifférent. D'autres passages des Géorgiques peuvent à juste titre être appelés des "épisodes": les présages annonçant la mort de César, la description allégorique du vieillard de Tarente, etc... Mais aucun de ces épisodes n'a la richesse ni l'abondance de vie qui caractérisent la fin du chant IV: il s'agit là exactement d'un mythe, c'est à dire d'un récit doué d'une grande vitalité symbolique, et qui par le pouvoir de l'"incantation" paraît en rapport direct avec la réalité. Marie Desport ajoute qu'étant donné le caractère de l'oeuvre virgilienne, il fallait non seulement une relation étroite entre le sujet de la conclusion et celui de tout le livre, mais il fallait encore que le tout fût en harmonie avec les émotions du poète et celles qu'il désirait inspirer chez ses contemporains. Ce lien profond serait la conception virgilienne de la poésie comme carmen - incantation - dont Orphée serait un exemple vivant, exemple que Virgile s'efforçait de suivre dans l'Italie de son temps. Quant au lien apparent entre le mythe d'Orphée et les Géorgiques, l'histoire du berger Aristée, loin d'être simplement une "plainte d'amour" placée par hasard à la

1. Marie Desport, op.cit., p. 330

fin d'un poème sur la vie rustique, elle s'accorde en esprit avec ce poème. La raison de cet accord serait à trouver, d'après Marie Desport, dans des Travaux et jours orphiques aujourd'hui perdus, mais dont Virgile aurait eu connaissance. L'exégète aperçoit en effet une différence profonde entre l'image idéale que donne Virgile de la vie rustique, et le dur pessimisme d'Hésiode dans les Travaux et les jours que l'on considère habituellement comme la source dominante des Géorgiques. La vie idyllique décrite par Virgile serait moins alors celle du paysan italien que celle du lointain Age d'Or sous le règne mythique de Saturne: ce serait un thème orphique. De plus, Virgile parle à la première personne et donne ainsi d'impression que le précepteur d'agriculture et le poète sont une même personne; c'est là le signe d'une ressemblance profonde entre le rôle du poète et celui du cultivateur; comme le paysan, le poète communique avec la nature. "Ce que l'un réalise par le travail, l'autre peut l'obtenir par l'incantation."¹

Ainsi, le rapport entre le mythe d'Orphée et le reste des Géorgiques se trouve expliqué, et la distance entre le récit de Virgile et l'image d'Orphée que donnent les poètes grecs diminue. La plainte d'amour recèle, on le voit, le thème du pouvoir incantatoire du poème, thème qui rapproche la version virgilienne de la figure composite d'Orphée poète, musicien, initiateur, que les Grecs admiraient dès le VI^e siècle avant Jésus-Christ et peut-être plus tôt encore. Toutefois, si l'on doutait encore du sens profond qu'a pour Virgile le personnage d'Orphée, il suffirait de relever les allusions qui sont faites au héros dans les Bucoliques et dans l'Eneide. Dans les Eglogues, le personnage d'Orphée est en apparence adapté

1. Ibid, p. 347

à la poésie bucolique; pourtant, il y a là plus que de simples idylles pastorales à la manière de Théocrite. Les bergers de Virgile ne sont pas de simples bergers, ni même des bergers de convention; ce sont les chanteurs, comme ce Daphnis que célèbre la 5e Bucolique et qui ressemble tant à Orphée. Du monde de ces bergers, on a pu dire que "c'était un monde pastoral soumis à l'enchantement d'Orphée."¹ C'est ainsi également que le chant de Silène qui forme la 6e églogue exprime en fonction du mythe d'Orphée la joie du chant et l'émerveillement du poète devant la nature en même temps que devant la puissance qu'a son propre chant de capter le rythme et le mouvement de la nature. Ce qu'est Apollon au Parnasse, ce qu'est Orphée aux montagnes et aux fleuves de la Thrace, Silène l'est à la nature entière. C'est dire que le poème cosmogonique de Silène, et la manière dont il exprime l'accord profond entre l'univers et l'âme de l'homme, pourrait porter le titre "Orphée" ou "Apollon" aussi bien que celui de "Silène" si ce n'était le fait que Silène dans son ivresse se montre infiniment plus "humain", plus naïvement allègre, que n'aurait pu l'être Orphée, à plus forte raison Apollon. Par ailleurs Orphée, dans la poésie virgilienne, est inséparable des forêts: il est "Orpheus in silvis" car la forêt est le lieu de l'incantation, du pouvoir réel de la poésie. Pourtant, Orphée n'est pas présenté naïvement comme un magicien de conte de fées: dans la IIIe Bucolique, son nom accompagne celui d'un grand poète et celui d'un astronome. Sur la coupe de hêtre sculptée par Alcimédon et qui est l'enjeu du tournoi poétique entre Ménalque et Damète, Orphée apparaît en effet avec Conon et des savants alexandrins. L'analogie entre Conon et Orphée est curieuse. Conon, astronome et géomètre appartient

1. Ibid., p. 137

au 3e siècle av. J.C. Or, il circulait à cette époque des écrits portant le nom d'Orphée et traitant d'astronomie et d'agriculture. Nombreux étaient alors ceux qui croyaient à l'authenticité de ces écrits et pour qui Orphée était aussi réel que Conon; si bien que ce qui est dit du savant alexandrin que Ménalque ne nomme pas mais qui apparaît sur la coupe à côté de Conon pourrait aussi s'appliquer à Orphée dont le nom suit immédiatement: "Quel était l'autre, qui a mesuré le monde entier avec son compas et marqué la saison du moissonneur ou du laboureur courbé sur la charrue?"¹ Cependant, cet Orphée mi-magicien, mi-savant n'est point celui que connaissait la Grèce: prophète religieux et fondateur de mystères. Prophète, l'Orphée virgilien l'est sans doute, mais non au sens religieux. Il est plutôt l'annonciateur d'un art capable de subjuguier les forces de la nature - entendons, d'un art qui humanise. C'est parce que son art possède ce pouvoir qu'Orphée représente pour Virgile le poète idéal.

Mais Orphée représente ^{aussi} l'idéal personnel de Virgile, qui aspire à devenir semblable au héros. Ceci est surtout apparent dans la 4e Bucolique, où il annonce le retour immédiat de l'âge d'Or sur la terre. S'adressant au consul Pollion, son protecteur, Virgile prédit la naissance d'un enfant qui doit susciter cette ère nouvelle. Par lui, l'univers sera pacifié. La terre produira sans le labour des hommes, les chèvres offriront d'elles-mêmes leur lait et "les troupeaux ne craindront plus les lions puissants."² Or, Orphée est le premier héros à qui l'on ait attribué ainsi la pacification des animaux. C'est dire que l'imagerie orphique signifie pour Virgile le pouvoir de la poésie sur la nature. Le nouvel âge d'Or ne verra pas l'humanité atteindre à la perfection, puisqu'il y aura encore des guerres, "vestiges de l'ancienne

1. Bucoliques III, 40-42

2. Bucoliques IV, 22

perversion¹.¹ Ce sera une époque héroïque : une autre Argo traversera les mers et une autre Troie sera l'enjeu d'une autre guerre. Mais lorsque l'enfant annoncé par le poète sera devenu un homme, ces traces même du mal disparaîtront et tout sera pacifié. Et voici le souhait de Virgile, adressé au mystérieux enfant qui doit naître : "Oh ! Puisse une longue vie me conserver encore assez de jours et de souffle pour célébrer dignement tes hauts faits ! Personne alors ne me vaincrait par ses chants, ni le Thrace Orphée, ni Linos, fussent-ils inspirés l'un par sa mère et l'autre par son père, Orphée par Calliope et Linos par le bel Apollon."² Il est clair que Virgile exprime ici le souhait de vivre jusqu'à un âge avancé, et de pouvoir être jusqu'au bout le poète inspiré, capable de célébrer longtemps les hauts faits de l'Enfant qui doit naître. Ce n'est que si cette longévité lui est accordée que le poète pourra réaliser l'idéal de sa vie : ressembler, en tant que poète, à Orphée, à Linos, et, (d'après les lignes qui suivent), à Pan. Virgile, on le voit, désire consacrer au "Rénovateur" une poésie d'incantation dans la création de laquelle il n'aura pour concurrents suprêmes que ces trois personnages mythiques. Le dieu de l'Arcadie bucolique, par déférence, est nommé le dernier ; mais c'est à Orphée que va la première pensée de Virgile. Linos, comme Orphée, chanteur et prophète de la Grèce mythique, était fils d'Apollon et de Calliope, donc demi-frère d'Orphée. Comme Orphée également, on peut le considérer ^{comme} martyr au service de la poésie : Hercule le tua, parce qu'il ne pouvait apprendre la musique avec lui.³ C'est dans la souffrance que les Chanteurs de Virgile parachèvent la grandeur de leur art.

1. Ibid, IV, 31

2. Ibid, IV 53-57

3. Note explicative no. 116, p. 216, édition des Bucoliques et Géorgiques par Maurice Rat.

Quant au monde épique de l'Enéide, Orphée y apparaît d'abord comme le grand-prêtre de Thrace, vêtu d'une longue robe et habitant parmi les bienheureux. Le poème se doit de converger vers le but d'Enée, qui est la Descente aux Enfers, et la mention d'Orphée est brève; mais elle suffit à suggérer la gloire dont il est entouré. Orphée accompagne sur sa lyre à sept cordes les chants et les danses des bienheureux. Son fils Musée se trouve là également, parmi un groupe d'ombres qui le contempnent avec admiration et qu'il domine par sa taille élancée. Or, le lecteur antique savait parfaitement à quoi s'en tenir au sujet de Musée, qui semble n'avoir été qu'un personnage de convention, sorte de double de son père, sans caractère qui lui fût propre. Il est le disciple à qui Orphée s'adresse d'un ton didactique dans les poèmes dits "orphiques"; bref, c'est un second Orphée, un personnage dont les gestes sont en tout déterminés par ceux de son père. Au sein de chaque genre poétique Musée apparaît donc avec une personnalité semblable à celle que son père reçoit dans ce même genre; il en est de même dans l'Enéide, où son rôle de poète parmi les ombres est parallèle à celui d'Orphée. Et, de même que dans les écrits orphiques, le Katabasis par exemple, Musée devait transmettre aux hommes les enseignements de son père, de même c'est à Musée que s'adresse la Sybille pour apprendre où se trouve Anchise. Et c'est Musée - mais ces paroles pourraient tout aussi bien être prononcées par Orphée - qui décrit à la Sybille et à Enée l'existence insouciant des ombres. Il est significatif d'observer quels sont les compagnons d'Orphée et de Musée au séjour des Bienheureux: des héros conquérants y côtoient les soldats morts pour la patrie; mais il y a également des prêtres et des "vates" (devins ou poètes) dignes

d'Apollon et des civilisateurs, "des hommes qui ont civilisé la vie par les arts qu'ils ont découverts et des hommes dont la bonté à l'égard des autres restera dans les mémoires."¹ Tels sont les compagnons d'Orphée et de Musée. La présence d'Orphée aux Champs Elysées prouve que la poésie survit à la vie terrestre de son créateur, car elle puise aux profondeurs de l'existence humaine. Quant au jeu de la lyre d'Orphée, on est allé jusqu'à lui attribuer un sens mystique, en disant que son chant faisait écho au Chant des Sphères; dans une telle conception, Orphée posséderait une intuition divinatrice de la nature de l'univers; sa poésie serait une véritable connaissance et il serait, outre son rôle d'amant et d'aède, le philosophe-poète des poèmes orphiques, le premier à avoir exprimé l'harmonie de l'homme et de l'univers.

Ces considérations aident à établir un rapport entre l'Orphée de la littérature et de l'archéologie grecques, et le douloureux héros de Virgile. Il faut savoir bien lire Virgile pour retrouver dans le récit des Géorgiques toute la complexité du personnage mythique. Pourtant, l'Orphée dont la vision domine ainsi l'oeuvre virgilienne est bien l'Orphée du mythe dans toute son intégrité; c'est le génie de Virgile d'avoir su donner l'unité au récit et d'y avoir enfermé les fragments épars de diverses traditions concernant Orphée.

Un archéologue, Jacques Heurgon, a remarqué dans ses travaux l'abîme qui existe entre la version virgilienne et les autres traditions. Il note en particulier, à l'aide d'une histoire complète du mythe d'Orphée tel qu'il se présente sur les bases et dans les fragments littéraires les plus anciens, que jusqu'à Virgile, Orphée paraît victorieux dans sa descente aux Enfers; après Virgile, il échoue. Avant Virgile en effet, la plupart des

1. Enéide, chant VI, 664-5.

traditions représentent Orphée comme un merveilleux musicien dont le chant sait subjuguier la nature (qu'on entende par là les bêtes sauvages, ou d'une manière plus réaliste les instincts cruels de l'homme). Son chant n'est pas un chant d'amour, mais un hymne concernant les origines du monde, des dieux, de l'homme. C'est ce personnage qui devient par la suite le fondateur des sectes dites orphiques, qui non seulement se déclarent ses disciples, mais encore le proclament comme étant l'auteur de leurs livres sacrés. Eurydice n'apparaît que beaucoup plus tard. Voici la théorie par laquelle Heurgon explique l'apparition d'Eurydice: des mystères orphiques et de la littérature issue de ces mystères, Orphée reçoit une certaine physionomie et une certaine biographie. Cette dernière n'est pas sans ressemblance avec les mythes religieux de la Grèce, et en particulier certains épisodes concernant Dionysos dont Orphée était le prophète. La mort d'Orphée ressemble quelque peu à celle de Dionysos, mis en pièce par les Titans, ressuscitant ensuite. Egalement, la descente aux Enfers paraît modelée sur Dionysos allant à la recherche de sa mère Sémélé et la ramenant de l'Hadès. De là viendrait l'idée que l'objet de la quête d'Orphée est une femme; à l'origine, pense Heurgon, Orphée ne va chercher aux Enfers que les "secrets de l'au-delà afin de pouvoir en faire part à ses initiés." Quoiqu'il en soit, la grande majorité des textes prévirgiliens ne fait aucune mention de la deuxième perte d'Eurydice, mais considère l'entreprise d'Orphée comme couronnée de succès. C'est ainsi que dans l'Alceste d'Euripide, Admète envie à Orphée sa voix mélodieuse qui triomphe de l'Enfer. Dans la poésie alexandrine, la tradition de la victoire d'Orphée subsiste encore. En voici le récit par Hermésianax de Colophon:

"Seul, sur le bord du fleuve, Orphée osa jouer de la cithare, et les dieux ennemis furent charmés. Il vit se déridier le sourcil de l'implacable Cocyte; il soutint le regard du chien terrible..."¹ Ce qui est remarquable dans le récit d'Hermésianax, c'est que l'épouse d'Orphée n'y porte pas le nom d'Eurydice, mais celui d'Argiopè, "à la voix claire". C'est que le nom d'Eurydice ne s'est imposé que relativement tard dans l'évolution du mythe; elle n'existe même alors qu'en fonction de l'oeuvre d'Orphée. "On ne lui connaît ni parents, ni patrie, elle ne commence à vivre qu'à l'instant de sa mort; elle n'a point de personnalité, à peine a-t-elle un nom qui lui appartient en propre; en tout cas les poètes ne s'en souviennent que rarement et n'aiment pas l'employer; et même ils ne savent pas s'il faut l'appeler, comme beaucoup de nymphes, Argiopè (à moins, ils n'en sont pas sûrs, que ce ne soit Agriopè - farouche), ou, comme beaucoup de princesses, Eurydice."²

Quant aux vases funéraires à représentations infernales, qui sont, à côté des fragments littéraires, une source précieuse de renseignements sur l'évolution de la légende, leurs données convergent avec celles des textes cités par Heurgon: Orphée y apparaît dans des attitudes qui démentent l'hypothèse de son échec. Il est souvent en compagnie de divinités infernales telles que Pluton et Perséphone, et d'autres habitants des Enfers tels que les Danaïdes, les Erinnyes, Cerbère, Héraklès etc... Sur certaines amphores, Orphée joue de la lyre pendant que Pluton et Perséphone écoutent attentivement. Sur certaines autres, il attend les résultats de son chant. Enfin, sur les vases de la période suivante, Eurydice fait son apparition. La composition des groupes change: Eurydice est substituée à Mégara, femme d'Héraklès.

1. Traduit par A. Couat, La poésie alexandrine, p. 85, cité par Heurgon, op.cit., p. 9
2. Heurgon, op.cit., p. 10

C'est que le goût de ceux pour qui les vases sont peints évolue; l'aspect religieux de la Descente aux Enfers devient moins important que son aspect sentimental. Suivant Heurgon, l'accent change mais les deux aspects loin de s'exclure mutuellement restent associés aux yeux de l'artiste comme de ceux à qui les vases étaient destinés. La transformation paraît se faire dans le sens d'un plus grand optimisme: sur le vase Santangelo, non seulement Eurydice apparaît, non plus furtivement mais dans toute sa gloire; Thésée est aussi dans une attitude nouvelle. Pirithoüs n'est plus fixé à son rocher; on voit Héraklès s'appêtant à sortir allègrement de l'Enfer. Heurgon conclut l'examen des vases en disant que "la céramique de Grande-Grèce, qui au 4^e siècle nous livre pour la première fois le nom d'Eurydice appliqué à l'épouse d'Orphée, n'a pas douté de l'heureux succès de l'entreprise." ¹ Tel est aussi le cas de Diodore de Sicile, qui avait recueilli dans sa bibliothèque les écrits de tous les mythographes, et dont l'oeuvre se situe entre 60 et 30 av. J.-C. Diodore raconte tout au long la vie d'Orphée, son éducation, la part qu'il prit à l'expédition des Argonautes; puis il note l'incroyable audace de la Descente aux Enfers et le fait que Perséphone se laissa persuader de seconder les desseins d'Orphée "et lui permit de ramener sur terre sa femme morte." La femme d'Orphée n'est même pas nommée dans l'oeuvre de Diodore, et il n'est ~~même~~ pas question d'une seconde disparition. Au milieu du 1^{er} siècle av. J.-C. un compilateur pourtant fort informé passe donc sous silence cette partie essentielle de la légende d'Orphée. Il semble que le tournant entre les deux traditions se situe entre son oeuvre et celle de Conon, qui écrit au cours des toutes premières années de notre ère; cet auteur affirme qu'Orphée, après avoir obtenu des dieux qu'Eurydice lui fût rendue, ne jouit pas du bonheur

1. Heurgon, op.cit., p. 21

de la voir revivre, "ayant oublié les prescriptions qui lui avaient été faites à son sujet."

C'est l'oeuvre de Virgile qui marque le tournant entre la tradition du triomphe d'Orphée et celle de son échec. Ovide, Sénèque et Apollodore suivront la version des Géorgiques; il subsiste cependant des allusions à la victoire d'Orphée. D'ailleurs, ce qui a été dit du rôle d'Orphée dans les Bucoliques et dans l'Enéide suffit à montrer que Virgile, tout en adoptant l'épisode de l'échec, a cependant connu et admiré le chanteur prophétique capable de dompter la nature. Cependant, il est clair que Virgile a voulu que sa version complète de la légende en conservât la forme plaintive. Et, s'il l'a fait de sa propre autorité, il n'a cependant pas inventé l'échec d'Orphée. Dans le Banquet de Platon en effet, la tradition de l'échec se trouve déjà exposée. Platon a une piètre opinion du héros et lui reproche sa lâcheté, ce qui n'est point surprenant de la part du philosophe qui désirait chasser les poètes de la république idéale. Ce qui déplait à Platon dans la conduite d'Orphée, c'est qu'il ait craint la mort au point d'avoir voulu pénétrer vivant en Enfer, différant en cela d'Achille et d'Alceste. Platon est persuadé que les divinités infernales éprouvent comme lui du mépris à l'égard d'Orphée puisqu'il affirme que c'est le fantôme d'Eurydice, et non la femme réelle, qui suivit Orphée hors de l'Enfer."..... Ils l'ont chassé de l'Hadès sans qu'il eût rien obtenu (car s'ils lui montrèrent un fantôme de la femme pour laquelle il était venu, ils ne la lui montrèrent pas en personne), parce qu'il leur parut avoir l'âme faible, chose assez naturelle chez un joueur de cithare, et qu'il n'avait pas eu, pour son amour, le courage de mourir comme Alceste, mais plutôt employé toute son

adresse à pénétrer vivant chez l'Hadès."¹ Ce passage du Banquet est le seul avant l'oeuvre de Virgile où il soit question de l'échec d'Orphée. Mais, ici encore, l'archéologie supplée au silence des textes littéraires. Il existe à Naples un bas-relief représentant Orphée, Eurydice et Hermès, qui exprime déjà l'esprit caractéristique de la version virgilienne. Hermès semble vouloir ramener Eurydice dans l'Hadès; quant à Orphée, "sa main s'appesantit en signe de prise de possession sur le poignet d'Eurydice, et tout son corps, légèrement arqué en arrière, exprime non l'abandon, mais la résistance et le retrait."² Heurgon n'avance aucune théorie définitive au sujet de la nature de ce bas-relief; mais pense qu'il ne s'agit ni d'une stèle funéraire (pourquoi dépeindrait-elle l'humiliation de l'époux?) ni de l'ex-voto d'un poète-lauréat; enfin, on ne connaît aucune tragédie antique dont le sujet soit la Descente d'Orphée aux Enfers. Heurgon conclut qu'il s'agit sans doute d'un monument religieux d'inspiration éleusinienne. Car tel est bien l'aboutissement des recherches de l'archéologue: il existe au sein du mythe d'Orphée deux traditions, l'une décrivant Orphée comme victorieux, l'autre comme vaincu. Dans les Ποσειδωνία de Pausanias, dont la date est postérieure à l'oeuvre de Virgile, les deux traditions se trouvent exposées; comme Platon, Pausanias croit qu'Orphée n'avait que l'illusion de ramener Eurydice; qu'il était d'avance destiné à l'échec, à cause de l'inexorable fatalité de la mort. Mais la tradition de l'échec, malgré son caractère en apparence poétique (la perte d'un être aimé n'est-elle pas le thème élégiaque par excellence?) provient en réalité d'une source religieuse. C'est Virgile, qui par souci d'unité dramatique, a donné au regard en arrière une signification

1. Platon, Banquet, 179
2. Heurgon, op.cit., p. 29

rituelle: c'est ce que l'on remarque en particulier dans les Culex, poème pseudo-virgilien sans authenticité véritable mais intéressant par ses différences avec la version des Géorgiques; car, dans la mesure où il s'écarte de cette version, il paraît faire allusion à des sources hellénistiques inspirées des conceptions religieuses des Grecs. Il nous apprend, quels sont les éléments que Virgile a supprimés par souci d'unité, et nous livre en quelque sorte le secret du regard en arrière. Dans le Culex, l'interdiction s'adresse aux deux époux, et non à Orphée seul; elle leur défend de "referre intus lumina", c'est à dire de regarder vers l'intérieur des Enfers pour satisfaire une curiosité sacrilège. Perséphone y impose aussi aux deux époux la loi du silence, que Virgile, sans doute par souci d'unité, abandonne afin qu'il n'y ait qu'une seule loi et une seule infraction. Heurgon fait également remarquer que les défenses du genre de celles que Perséphone impose à Orphée peuvent être les vestiges de croyances très anciennes, et qu'il serait extrêmement ardu de les retrouver aujourd'hui. Le sens de la faute rituelle d'Orphée est perdu.

Cependant, il demeure quelque chose du mystère de cette faute dans bien des interprétations: celle de Virgile, comme aussi dans les plus profondes des interprétations modernes. C'est même cette ambiguïté concernant la nature de la faute d'Orphée -- transgression rituelle ou aberration sentimentale -- qui communique au mythe un air de mystère captivant pour l'écrivain moderne. Quelle que soit l'interprétation qu'on lui donne, l'histoire du regard en arrière paraît riche en valeur symbolique, autant par ce qu'elle sous-entend que par ce qui y est exprimé. On y voit l'homme se heurter à d'inéluctables limites. L'absolu lui échappe alors même qu'il

croyait le saisir. Les divinités infernales sont avares de leurs secrets, et la personne humaine - Eurydice - est aussi inconnaissable que les secrets de l'Hadès. On pourrait multiplier les interprétations parallèles de l'épisode du regard en arrière, les unes à sens religieux, les autres à sens psychologique. On pourrait même les réunir en disant que le mythe se sert d'un conte d'amour pour exprimer une vérité religieuse. De telles analyses appartiennent au domaine de ceux qui étudient les mythes du point de vue d'une science particulière. Le poète au contraire exprime le mythe de telle manière que tout soit évoqué, même si tout n'est pas dit. Ce qui fait la grandeur du poème de Virgile, c'est précisément cette simplicité qui cache un immense pouvoir d'évocation. Virgile n'avait pas à faire preuve d'érudition au sujet d'Orphée. Il suffisait que le chant exprimât l'essentiel, et que l'esprit du lecteur averti suppléât à sa brièveté.

Mais quel était donc ce contenu secret du mythe que Virgile aurait sacrifié à l'unité du récit, mais dont la présence diffuse parlerait encore à certains lecteurs? Se fondant sur les textes et les représentations étudiées par lui, Heurgon conçoit une hypothèse suivant laquelle la transformation du mythe serait due à des influences éleusiniennes. Orphée aurait fait son entrée à Eleusis au moment où se constituait sa légende, c'est à dire au 6e siècle. Or il existait parmi les mythes divers courants théologiques. Les uns honoraient Orphée comme le fondateur de tous les mystères; les autres jugeaient téméraire et criminelle la révélation des mystères à l'humanité; c'est cette deuxième conception qui aurait produit la tradition de l'échec d'Orphée. Dans l'ambiance éleusinienne "une telle tradition a pu être fusionnée avec la légende de Coré, de telle sorte que le personnage d'Eurydice fut considéré du point de vue d'un culte essentiellement agraire. Eurydice,

comme Perséphone-Coré, serait alors symbole de l'alternance de la vie et de la mort dans la nature. A l'époque matriarcale, l'héroïne ressucite seule; puis, lorsque le matriarcat fait place au patriarcat, on introduit dans la légende un amant qui doit être l'instrument de la résurrection, mais qui échoue puisque l'héroïne, comme le printemps, doit descendre en Enfer chaque année. Une autre légende dont le héros est vaincu et qui a pu contaminer celle d'Orphée, c'est la légende de Dionysos-Zagreus, tué par les Titans et ressuscité par Zeus. Le nom d'Orphée est souvent associé avec le culte de Dionysos, et il est naturel de penser que le prêtre devait souffrir comme son dieu; le massacre d'Orphée par les Bacchantes ressemble étrangement au dépècement de l'enfant Dionysos.

Nous pourrions mieux évaluer cette hypothèse lorsque nous aurons étudié la figure d'Orphée dans la vie religieuse de la Grèce. Toutefois, nous pouvons dès à présent retenir l'étroit mélange du sacré et du profane dans la légende d'Orphée. C'est ce mélange en effet qui intéresse les modernes par la profondeur des possibilités psychologiques qu'il recèle. Le côté psychologique touchait à peine les Anciens; c'est là avant tout une préoccupation moderne. Le fait que l'échec d'Orphée dans la descente aux Enfers a une origine rituelle illustre un fait que nous aurons souvent l'occasion d'observer: l'abîme qui existe entre les sources réelles d'un mythe, et ce que ce même mythe devient lorsque l'imagination littéraire s'en saisit. Mais il en est des mythes comme de toute autre manifestation de l'esprit: on peut, si l'on veut, en remontant à leurs sources primitives, réduire tous leurs changements successifs au plus bas commun dénominateur; néanmoins, les réalités subtiles que sont la beauté et la vérité éluderont toujours une telle analyse. L'évolution de l'échec

d'Orphée depuis l'enceinte d'Eleusis jusqu'au chant IV des Géorgiques ne nous apprend rien si nous ne savons voir un enrichissement dans la transformation que Virgile a fait subir au mythe. Cette transformation est d'autant plus instructive qu'elle est aux versions et aux traditions de la Grèce antique ce que les versions modernes seront à celles de Virgile et d'Ovide. De même que Virgile a su tirer parti de traditions contradictoires, et parfois même, comme celle de Platon, hostiles au personnage d'Orphée, et fusionner parfaitement l'histoire de la transgression rituelle avec celle de l'impatience de l'amoureux époux; de même les versions antiques (celles de Virgile et d'Ovide le plus souvent, mais parfois les allusions d'autres auteurs à la légende et aux écrits d'Orphée) seront les matériaux que façonneront les écrivains modernes. Le plus souvent, ces remaniements se feront sans le moindre souci d'exactitude quant au détail des épisodes, mais avec une liberté dénotant que l'important, pour l'auteur moderne, c'est son propre univers spirituel ainsi que les besoins spirituels de son époque. Et en exerçant cette liberté les modernes atteignent à des résultats qui, loin de réduire le mythe à n'être plus qu'un simple prétexte à l'expression de tendances subjectives, ~~en accom-~~plissent au contraire le but foncier^{de celui-ci}. C'est parce qu'il est à ce point malléable que le mythe d'Orphée a non seulement survécu, mais s'est chargé à notre époque d'une signification nouvelle. Simultanément, il faut aussi affirmer que c'est parce qu'il possédait dès le début des éléments dont la vérité humaine est permanente qu'il a gardé à travers deux millénaires un visage semblable malgré sa malléabilité. Comme la mode, son revêtement a changé; mais le visage d'Orphée est resté étrangement pareil à lui-même. Ainsi, les affirmations de Jung quant au rôle des mythes se vérifient à propos du mythe d'Orphée: l'image mythique d'Orphée que l'inconscient

universel se serait forgée dans la Grèce antique a reparu à différentes reprises, impérieusement réclamée par les aspirations spirituelles de tel ou tel écrivain: ce fut, nous l'avons vu, le cas de Virgile voulant devenir semblable au héros mythique; ce fut le cas d'écrivains romantiques allemands - Novalis le premier - aux yeux de qui Orphée incarna la poésie tumultueuse, ésotérique, suprêmement belle et universellement vraie qu'ils rêvaient. Et c'est également le cas de plusieurs écrivains dont nous nous proposons d'analyser les oeuvres et qui, chacun à sa manière, ont vu en Orphée l'image symbolique de leur propre destin.

Donc, la transformation que Virgile fait subir aux versions plus anciennes du mythe ouvre la voie à celle que vont opérer les auteurs modernes. Après Virgile, Ovide reprend le mythe sous sa forme sentimentale. Peu d'années se sont écoulées entre leurs deux oeuvres; pourtant, le ton est changé. Tout ce qui suggérait encore le "discours sacré" dans le chant de Virgile est totalement absent des Métamorphoses. L'Orphée d'Ovide n'est plus qu'un homme éperdument amoureux implorant les divinités de la mort de lui rendre sa fiancée disparue. C'est de l'élégie pure; la transformation du mythe par Virgile a pris racine. L'évolution du mythe dans la littérature française du début du XXe siècle n'est pas sans rappeler celle qui eut lieu entre Virgile et Ovide. Pour les symbolistes, le mythe d'Orphée assume sa pleine valeur religieuse. Puis son sens commence à se limiter: pour Ségalen, Orphée représente l'universelle beauté de la musique; pour Cocteau, le poète souffrant pour sa vocation (et ne sont-ce pas là des reflets modernes de l'incantation virgilienne?) Pour Anouilh enfin, comme pour Ovide, l'histoire

d'Orphée se confond avec celle de son amour pour Eurydice; le héros reçoit toute son existence et toute sa grandeur de cet amour. Ovide est donc le premier de toute une lignée d'auteurs qui voient dans cet aspect sentimental le fait essentiel du mythe. Il est à remarquer qu'Anouilh représente à ce propos une exception parmi les auteurs français, qui d'une manière générale considèrent le mythe d'une manière beaucoup plus complexe. Les auteurs italiens par contre, à commencer par Ange Politien, ne développent que le côté sentimental du mythe, non sans frivolité parfois.

Dans les Métamorphoses, Orphée ne joue aucun rôle spécial. Il s'y trouve mêlé au même titre que mille autres personnages mythologiques, comme le héros d'un conte parmi d'autres, dont la situation donne lieu à des métamorphoses. Les récits mettant en oeuvre cette forme particulière du merveilleux avaient joui d'une immense faveur en Grèce aux époques du classicisme et de la poésie alexandrine; et l'on sait tout ce qu'Ovide doit à la littérature grecque. Ce qui donne malgré tout une place de marque à Orphée, c'est qu'il est lui-même capable d'opérer des métamorphoses, exploits qui le plus souvent ne sont possibles qu'aux dieux. Son importance se signale également par son rôle de narrateur au Xe livre. Ovide en effet, afin de pallier à la monotonie d'historiettes successives racontées sur un ton semblable charge parfois quelque héros de la narration. L'histoire d'Orphée lui-même ouvre le Xe livre; après quoi, c'est Orphée, qui raconte en s'accompagnant sur sa lyre les métamorphoses de Cyparissus, de Ganymède, d'Hyacinthe, de Pygmalion, de Myrrha. Le thème commun à tous ces épisodes semble être celui des amours interdites ou incestueuses, thème introduit par

la conduite d'Orphée après la deuxième disparition d'Eurydice; suivant Ovide, Orphée aurait en effet appris aux hommes de Thrace "à reporter leur amour sur de jeunes garçons". Le livre XI débute également par un épisode concernant Orphée: celui de sa mort. Ici, le lien avec le reste du livre est établi par le récit d'une métamorphose: Dionysos Lyaeus transforme en arbre les Bacchantes coupables du meurtre d'Orphée. Ainsi, le lien entre le mythe d'Orphée et le reste de l'ouvrage paraît purement littéraire, voire: purement formel. Nulle nécessité intérieure ne gouverne ce rapport; nulle conviction dévouée de la part de l'auteur ne pousse Orphée au premier rang des héros, comme c'était le cas chez Virgile. Ovide raconte pour le plaisir de raconter et il le fait avec un charme sans pareil. Ne lui en demandons pas davantage. Comme poète épique, ne se savait-il pas "classé, après Virgile, le second"?¹ Son récit n'est pas sans beauté, mais c'est une beauté autre que celle à laquelle aspirait Virgile: moins majestueuse et peut-être plus humaine. Orphée ne représente ni l'Incantation, ni aucun autre idéal esthétique ou religieux, il n'est que lui-même, un homme en face de sa douleur. Pour la littérature latine, l'origine religieuse de la légende d'Orphée et de son échec était maintenant oubliée et la légende transformée en un conte d'amour.

Voici donc le récit concernant Orphée que nous trouvons chez Ovide: Hyménée venait d'assister aux noces d'Ianthé avec Iphis, qui avait été l'objet d'une métamorphose étrange: c'était à l'origine une jeune fille, qu'à la prière de sa mère la déesse Isis avait transformée en jeune homme. Après ces noces, Hyménée voulut à peine s'arrêter à celles d'Orphée, malgré

1. Préface; Edition des Métamorphoses d'Ovide, J. Chamonard, p. VI

la pressante invitation de ce dernier. "Il y assista, à la vérité, mais n'y apporta ni paroles consacrées, ni visage joyeux, ni présage de bon augure."¹ Le malheur suit de près cette apparition malveillante; alors qu'Eurydice se promenait en compagnie des Naiades, elle pose le pied sur un serpent qui lui inflige une blessure mortelle. Orphée~~x~~ commence par pleurer longuement sa jeune femme sur la terre; mais sa douleur de l'avoir perdue est telle qu'il résoud d'aller l'arracher au royaume de l'Hadès. Là, fendant la foule des ombres, il aborde Perséphone et le sévère Pluton. Il leur parle longuement. Ce plaidoyer d'Orphée n'existe pas dans la version virgilienne; c'est un chef d'oeuvre de persuasion, qui semble marqué par les leçons dans l'art de plaider que, jeune homme, Ovide avait reçues d'un déclamateur romain. Orphée commence par interpeller avec courage et franchise les divinités de la mort. D'un mot, il rend hommage à leur universelle importance; toutefois il ne s'humilie pas devant eux; au contraire, ses paroles sont empreintes d'une admirable dignité; qu'Ovide l'ait considéré ou non comme fils d'Apollon, donc demi-dieu, on le sent entièrement à l'aise dans l'auguste présence des divinités. Il va leur dire, promet-il, "sans ambages et franchement la vérité".² Il continue en leur exposant le but de son voyage aux Enfers. Ce but se distingue de celui des autres visiteurs mythiques, puisque ce n'est ni la curiosité au sujet de l'empire des morts, ni le désir de vaincre Cerbère à l'exemple d'Hercule qui motivent sa descente. Ce qui l'oblige à affronter l'Enfer, c'est la loyauté conjugale: "La raison de mon voyage, c'est mon épouse". Cette constatation donne le ton à tout le récit, puisque le poète déclare, par l'entremise de son héros, son intention d'éviter à la fois l'épique et le religieux. Orphée relate simplement la mort accidentelle d'Eurydice causée par la morsure d'un

1. Métamorphoses, X, 5-8
2. Ibid., X, 20

serpent. Mais cela ne suffirait pas à expliquer la démarche extraordinaire qu'est une descente aux Enfers. Il faut qu'Orphée persuade les époux divins de la nature exceptionnelle, voire surnaturelle, du sentiment qui l'anime. Et d'abord, qu'il se disculpe de l'accusation de faiblesse que les dieux pourraient porter contre lui; (Ovide a pu songer ici au mépris de Platon à l'égard d'Orphée et prendre parti comme poète). "J'ai voulu, dit Orphée, trouver la force de supporter cette perte, et je ne nierai pas de l'avoir tenté; l'Amour l'a emporté."¹ L'intensité d'un sentiment n'est pas signe de faiblesse et l'échec n'entraîne point pour Orphée le déshonneur. Car s'avouer vaincu par l'Amour, c'est aussi une forme du courage si l'aveu a lieu en présence d'êtres aussi sévères que Perséphone et Pluton. Mais, quoiqu'en pensent ceux qui prônent avant tout la force de caractère, aux yeux d'Ovide c'est une vertu que d'être vaincu par l'amour. L'amour n'est-il pas, selon ce poète, le centre de la vie humaine? Orphée a la mission d'en convaincre les dieux, et il le fait en leur rappelant qu'eux-mêmes ils n'ont pas été exempts des flèches de Cupidon: "...si la rumeur qui rapporte le rapt de jadis n'est pas mensongère, vous-même, c'est l'amour qui vous unit",² dit Orphée à ses hôtes divins. Voilà établi le lien entre eux et lui; l'atmosphère sera favorable à sa requête. Il prie instamment les divinités de renouer le fil de l'existence d'Eurydice. Ce ne serait, d'ailleurs, que pour un temps, puisque tout habitant de la terre finit un jour par retomber sous le joug de Pluton. Qu'importe donc à celui-ci que la jeune femme passe sur la terre quelques éphémères années? Comme Orphée, elle reviendra chez Pluton. Cette concession, infime pour Pluton, serait aux yeux d'Orphée d'une valeur infinie.

1. Ibid., X, 25-7

2. Ibid., X, 23-9

Mais, ici encore, Orphée ne s'humilie pas devant Pluton: car en retrouvant Eurydice, il ne ferait que recevoir, pense-t-il, ce qui lui est dû en toute justice. Si cependant Eurydice ne lui est pas rendue, Orphée désire rester à jamais au royaume des ombres. Ce plaidoyer prononcé au rythme de la lyre émeut les êtres réputés les plus insensibles. Chacun s'arrête de répéter le geste qui lui est échu pour l'éternité: Tantale renonce à atteindre l'eau inaccessible, Ixion de tourner la roue, les aigles de ronger le foie de Prométhée, les Danaïdes de remplir leurs tonneaux... Enfin, le dieu et la déesse eux-mêmes fléchissent devant une telle douleur, grâce au chant qui l'exprime si harmonieusement. Ils font apparaître Eurydice devant Orphée et leur donnent la permission de quitter l'Hadès ensemble, à une seule condition, c'est qu'"Orphée ne tourne pas ses regards en arrière jusqu'à ce qu'il soit sorti des vallées de l'Averne."¹ Ovide, à la grande différence de Virgile, n'affirme pas que les dieux aient interdit à Orphée de regarder Eurydice: il ne doit pas regarder en arrière, ce qui pourrait être interprété comme une défense de s'enquérir des secrets de l'Hadès, et aussi comme une interdiction de s'assurer de la présence ou de l'identité de celle qui le suivait.

Alors, Orphée s'achemine hors des vallées de l'Averne, suivi de son épouse. Autour d'eux et entre eux, c'est le silence. Le sentier monte en une pente abrupte et un épais brouillard donne à toute la scène (sous la plume élégiaque d'Ovide) un air de poignante tristesse. C'est en arrivant à la limite même de l'Enfer qu'Orphée, se retournant, jette le fatidique

1. Ibid, X, 51-2

regard en arrière, perdant à jamais Eurydice par un simple mouvement d'impatience amoureuse. Il veut la saisir afin de la retenir, mais son bras ne rencontre que "l'air inconsistant".¹ Autant Orphée s'est montré fougueux, autant Eurydice réagit au suprême malheur avec douceur et soumission. Elle ne profère aucune plainte, car comment se plaindre d'un amour trop grand? Elle dit adieu à Orphée, et retourne parmi les ombres. Orphée demeure figé de stupeur, comme s'il eût été pétrifié par le regard de Cerbère (comparaison qui permet à Ovide de citer deux ou trois métamorphoses, par fidélité à son sujet). Orphée supplie le nocher de le laisser tenter sa chance une seconde fois, mais il se heurte à un refus absolu. Dans son affliction, il reste pendant sept jours aux portes de l'Enfer "sans prendre aucun soin de sa personne sans toucher aux donc de Cérès; sa peine, sa douleur, ses larmes furent ses aliments."² On voit ici qu'Ovide va plus loin que Virgile dans l'expression de la passion. La suite également est significative: l'Orphée de Virgile, ayant perdu son épouse, apparaît à la fin du récit comme un chanteur auguste et plein de dignité dont l'influence bénigne s'exerce sur la nature entière et qui subit le martyre au nom d'une conception quasi religieuse de la fidélité conjugale. Par contre, l'Orphée d'Ovide manifeste sa douleur avec la sentimentalité excessive qui le caractérise. Remarquons toutefois qu'il ne s'attarde que sept jours à pleurer Eurydice au bord du fleuve Strymon; (d'après Virgile au contraire, il y reste sept mois). Sa passion s'épuise par sa violence même; son amertume à l'égard des dieux s'efface du même coup. Il se retire alors sur le sommet du Rhodope. Là, il s'attache à sauvegarder sa solitude malgré les avances de nombreuses femmes Thraces. Pourquoi? Le récit virgilien, dans sa noblesse quasi religieuse, ne mentionne qu'un mobile de cette conduite: le désir qu'a Orphée de rester fidèle à son unique amour.

1. Ibid., X, 73-5

2. Ibid., X, 79

Ovide s'intéresse davantage à dévoiler les mobiles cachés, même s'ils sont ^ moins louables: il laisse entendre que la méfiance d'Orphée à l'égard des femmes vient de ce que "leur amour lui avait été funeste".¹ C'est là le réalisme psychologique qui caractérise les Métamorphoses. Enfin, Ovide prétend également qu'Orphée aurait institué l'amour homosexuel parmi les Thraces.

C'est ainsi que malgré la beauté plaintive de son récit Ovide commence déjà à dépoétiser la légende d'Orphée. Cette tendance à l'analyse des sentiments dont les sentiments sortent amoindris inaugure l'ère des interprétations modernes. En même temps, elle reste encore profondément antique par la séparation totale qu'elle voit entre la vie terrestre et l'au-delà. L'amour, comme tout ce qui appartient à la terre, s'épuise et meurt. Quant à l'au-delà, il ne saurait offrir la suite indéfinie d'une aventure terrestre.

Ovide absorbe à nouveau le thème d'Orphée au chant 11 des Métamorphoses où il est question de la mort du héros. Orphée continuait à vivre solitaire au sommet du Rhodope, et entraînait à sa suite, de la manière que l'on sait, "les forêts, les animaux sauvages et les rochers".² Mais la jalousie des femmes des Cicones devenait de plus en plus menaçante pour Orphée, jusqu'au jour où elle se transforma en une haine meurtrière. "Au haut d'un tertre (elles) aperçoivent Orphée accompagnant son chant sur la lyre dont il frappe les cordes."³ Alors, l'une des femmes interpelle avec insolence celui

1. Ibid., X, 79

2. Ibid., XI, 2

3. Ibid., XI, 4-5

qui l'avait méprisée, elle et ses compagnes. Elle se précipite contre lui avec son thyrses terminé par un fer de lance. Mais le chant protégeait Orphée: l'arme meurtrière laisse une marque sur sa bouche sans y faire de blessure, Une autre femme lance une pierre qui toutefois fut dans l'air même arrêtée par l'harmonieux concert de la voix et de la lyre et vint, comme suppliant qu'il lui pardonnât sa folle tentative, tomber aux pieds d'Orphée".¹ Les attaques se multiplièrent avec fureur. Le chant en aurait protégé Orphée, mais, lorsque la clameur, la flûte de Bérécynthe, les tambourins, les battements de mains et les hurlements des Bacchantes eurent couvert le son de la cithare, Orphée devint vulnérable. Bientôt les rochers se couvrirent de son sang. Alors, les Bacchantes se précipitèrent sur les animaux qui avaient suivi le chanteur pour les mettre en pièces; ensuite, elles attaquèrent Orphée avec leurs thyrses, des mottes de terre, des branches d'arbre et même des hoyaux abandonnés dans les champs par les paysans que la violence de ces femmes déchaînées avaient mis en fuite. Après avoir mis en pièces des boeufs qui les menaçaient de leurs cornes, les Ménades revinrent vers le chanteur blessé pour consommer sa perte. La voix d'Orphée n'éveille plus d'émotion lorsque le chant l'a fuie" et, assailli, il meurt bientôt sous les attaques forcenées des Bacchantes. Les animaux qu'Orphée avait su charmer par sa musique, et même les rochers et les arbres pleurèrent sa perte. Et Ovide d'accumuler les détails poétiques: "Laissant choir ses feuilles, l'arbre, la tête rase, prit ton deuil; les fleuves aussi, dit-on, furent grossis de leurs propres larmes; les Naiades et les Dryades prirent des voiles assombris de noir et laissèrent éparés leurs cheveux."² C'est l'Hèbre qui reçoit la tête et la lyre d'Orphée et miraculeusement cette tête et cette lyre continuent

1. Ibid., XI, 12-14

2. Ibid., XI, 47-50

leur chant plaintif auquel les rives du fleuve répondent en écho. Après avoir longtemps vogué, la tête d'Orphée échoue sur le rivage de l'île de Lesbos où Apollon vient la recueillir, au moment même où un reptile se préparait à la mordre. L'ombre d'Orphée trouve enfin la paix, alors que dans l'Enfer elle rencontre celle d'Eurydice; jamais plus ces ombres ne seront séparées. Cette fin heureuse entre-t-elle en contradiction absolue avec l'affirmation que nous avons faite plus haut, à savoir que dans la conception antique, l'au-delà ne saurait être un simple prolongement de la vie? Il est vrai qu'Eurydice et Orphée se rencontrent dans l'Hadès. Même, en se retrouvant, ils s'embrassent tendrement. Cependant, leur existence sera celle des ombres, livrés pour l'éternité à la monotonie des Champs Elysées. Sans doute ont-ils trouvé la paix de l'âme, mais jamais plus leur amour ne pourra être ce qu'il eût été sur la terre. Leur réunion est la récompense finale de leurs souffrances terrestres plutôt que le prolongement de ce qui n'a pu s'accomplir dans la vie.

Ovide conclut l'histoire d'Orphée en relatant le châtement des Bacchantes: Dionysos ne voulut pas que le meurtre d'Orphée restât impuni, car la perte de son chancre préféré l'affligeait beaucoup. Aussi, il métamorphosa en arbres toutes les femmes qui avaient pris part à l'attentat. Elles tentaient vainement de fuir, mais déjà elles se sentaient retenues au sol par des racines pendant que la rigidité du bois gagnait leurs corps. Ce dernier épisode ne se trouve que chez Ovide, qui semble l'avoir inventé.

X X X

Telles sont quelques-unes des manifestations du mythe d'Orphée dans la littérature latine et la littérature grecque. Cependant, elles ne montrent pas toute l'importance du personnage d'Orphée dans l'Antiquité. En effet, nous n'avons parlé que de formes déjà assez évoluées de la légende, notamment chez les poètes latins, sans prendre en considération le fait qu'à partir du 6e siècle avant J.-C., le nom d'Orphée évoquait déjà tout un aspect essentiel de l'univers mental des Grecs, sans qu'il y eût encore une légende d'Orphée. C'est vers cette époque lointaine qu'il nous faut maintenant remonter, non pour tenter de reconstituer l'histoire complète d'Orphée, tâche qui a paru impossible aux historiens eux-mêmes et qui d'ailleurs n'appartient pas à notre propos, mais afin de montrer quelle conception du personnage d'Orphée pouvait avoir été transmise par la littérature grecque aux écrivains européens. Une difficulté surgit d'emblée : celle des textes. On pressent, en effet, que la question d'Orphée comme beaucoup d'autres, ne pourra jamais être qu'imparfaitement résolue parce que les connaissances que l'on en a aujourd'hui sont fondées sur des textes que le hasard seul a sélectionnés. Souvent, ces textes ne sont que des fragments ; parfois ces fragments sont obscurs et ne livrent qu'incomplètement leur secret. Il arrive qu'une subtilité de la grammaire grecque change totalement, non seulement la phrase où la référence est contenue, mais souvent, par là même, la question entière. C'est à Otto Kern que revient le mérite d'avoir rassemblé tous les textes ayant trait à Orphée et à l'Orphisme, dans l'ouvrage essentiel intitulé Orphicorum fragmenta. Depuis sa publication, toute recherche au sujet du mythe d'Orphée ou de l'orphisme se fonde sur cet ouvrage. La présentation du personnage d'Orphée vu par les yeux d'écrivains antiques, que nous nous

proposons maintenant d'esquisser, ne relèvera que ce qui en Grèce était universellement connu comme faisant partie du mythe d'Orphée; nous laissons ~~maintenant~~ de côté la question de savoir s'il y eût ou non une religion orphique, bien que cette question doive aussi être abordée plus tard au cours de cet exposé.

Aux yeux de tous les écrivains de l'Antiquité, le pays d'origine d'Orphée était la Thrace. Au sujet de l'époque de son existence légendaire, on était beaucoup moins d'accord. On savait qu'elle faisait partie de l'âge des héros, c'est à dire qu'elle avait eu lieu plusieurs générations avant Homère; et même¹ étant donné qu'on représentait souvent Orphée comme le père de la poésie, on voyait en lui parfois un ancêtre direct d'Homère. On peut donc le situer à la même époque qu'un Héraclès, époque suffisamment lointaine dans le passé pour permettre toutes les spéculations. Hérodote diffère de cet avis; il pense qu'Hésiode et Homère furent les premiers à donner à la Grèce une cosmogonie, et que les poètes qu'on leur dit être antérieurs ont en réalité vécu plus tard qu'eux.

Orphée était fils de la Muse Calliope; quant à son père, c'était suivant la plupart des versions le fleuve Oeagrus, et suivant quelques rares auteurs le dieu Apollon. Contrairement aux versions des poètes latins, les écrivains grecs en disent long sur le caractère et l'influence d'Orphée, mais ne relatent que peu d'incidents de sa vie, à l'exception bien entendu de la disparition d'Eurydice et de la descente aux Enfers, de l'expédition des Argonautes, d'un séjour en Egypte et de la mort d'Orphée.

1. Kern - Testt. 7-9

C'est Pindare qui le premier relate dans son ensemble l'expédition argonautique, mentionnant Orphée comme l'un de ses participants. En dehors du poème lyrique de Pindare, on peut recueillir des récits concernant le navire Argo dans l'Argonautika d'Apollonios de Rhodes, chez Valerius Flaccus, ainsi que dans Orphée, "poème anonyme qui n'est peut-être pas antérieur au 4^e siècle de notre ère, et qui raconte à la première personne les aventures d'Orphée en compagnie des autres héros."¹ La place d'Orphée parmi les Argonautes intriguait beaucoup les écrivains antiques. "On peut se demander, constate une scolie introduisant le personnage d'Orphée dans l'oeuvre d'Apollonios, pourquoi un être aussi faible qu'Orphée s'embarqua avec les héros. Ce fut parce que Cheiron, par son don de prophétie, leur fit connaître que s'ils emmenaient Orphée ils pourraient échapper aux Sirènes."² C'est donc grâce au pouvoir de son chant qu'Orphée tient un rôle honorable parmi les Argonautes. Par son chant, il calme les querelles; il fait glisser à l'eau le navire qui avait refusé d'obéir à Jason. Son rôle précis sur le navire était d'entraîner les rameurs par son chant, mais la puissance de sa musique s'étendait bien au-delà de cette fonction pratique. Philostrate³ raconte même qu'Orphée sut calmer la tempête; et le poème orphique relate comment il endormit le dragon qui gardait la Toison d'Or. Mais Orphée tient aussi parmi les Argonautes le rôle de prêtre. Au départ, il offre les sacrifices propitiatoires; à Samothrace, il persuade ses compagnons de se laisser initier aux mystères de cette île; à différentes reprises, il offre les sacrifices exigés par les circonstances, et en particulier, l'expédition terminée, il reste seul aux portes du Ténare (une des entrées de l'Hadès) afin d'offrir aux dieux infernaux un sacrifice d'actions de grâces. Ces détails viennent surtout de la version orphique,

1. Guthrie, Orpheus and Greek religion, p. 27 (Traduction personnelle)
2. Kern testi 5, cité par Guthrie, op.cit., p. 28
3. Philostratos, Im2,15

qui insiste, on le voit, sur l'aspect religieux du personnage d'Orphée. Il est significatif que dans l'Argonautika orphique, Orphée chante, pour calmer les éléments aussi bien que pour acquérir la faveur de Cheiron, un chant cosmogonique concernant l'origine des choses -- la naissance du monde et des dieux.

Quant à la femme d'Orphée, son nom apparaît toujours en rapport étroit avec la descente aux Enfers. A l'avis de Guthrie, c'était là l'aspect essentiel de la légende: "Les secrets de l'Hadès étaient en la possession d'Orphée. Il pouvait dire à ses disciples quel serait le sort de leurs âmes, et comment ils devaient se conduire afin de rendre ce sort aussi favorable que possible. Il s'était montré capable d'attendrir les coeurs des puissances infernales, et l'on pouvait s'attendre à ce qu'il intercédât à nouveau, pour ses disciples, s'ils vivaient une vie pure conforme à ses prétextes."¹ C'était là l'aspect important de la descente aux Enfers. Peu importait le motif qui y avait amené Orphée. On pensait qu'il était peut-être à l'origine un esprit infernal à qui l'on avait plus tard attribué une descente aux Enfers en quête de sa femme. Ou bien, on voyait en lui une sorte de prêtre d'Apollon dont la vie ressemblait en certains points à celle de son dieu; son voyage aux Enfers aurait eu lieu en quelque sorte contre sa nature apollinienne; plus tard, cependant, il serait devenu le patron d'une religion centrée sur la croyance en l'au-delà; ce rôle en aurait entraîné un autre: on lui attribua une connaissance complète des secrets du royaume des morts, qu'il pouvait utiliser pour le salut éternel de ceux qui le suivaient. Il est possible également que l'épisode de la descente aux Enfers n'ait été créé qu'une fois fondées les sectes mystiques qui se réclamaient d'Orphée. De toute

1 Guthrie, op. cit., p. 29

manière, Orphée semble s'apparenter essentiellement d'abord à la religion lumineuse d'Apollon, et ne s'être attaché que plus tard au culte sacramental et eschatologique de Dionysos. Il nous semble même (cette hypothèse n'est donnée ni par Guthrie, ni par les autres historiens de l'orphisme) que tout le mythe de la descente pourrait n'être qu'une expression symbolique du passage d'Orphée de la religion solaire d'Apollon vers celle de Dionysos, dont il ravit les secrets, de dont Dionysos se venge par l'entremise des femmes déchainées contre Orphée. Quant aux détails de la descente aux Enfers, nous les connaissons déjà, mais sans leur enveloppe religieuse, par les versions de Virgile et d'Ovide. Eurydice (ou Argiopè) était soit une nymphe, soit une Dryade thrace qui s'était éprise d'Orphée à cause de la magie de son chant. Succombant à la morsure d'un serpent, elle meurt, laissant Orphée dans une affliction extrême. Enfin, il descend aux Enfers et par son chant parvient à émouvoir les divinités infernales. Il réussit - c'est, nous l'avons vu, ce qu'affirment la plupart des versions antérieures à Virgile - à ramener sa femme à la surface de la terre. Certaines versions cependant affirment son échec. Celle de Platon l'accuse de n'avoir pas eu le courage de mourir; d'autres font simplement part au lecteur du tabou contre le regard en arrière ou contre la parole - lois remontant sans doute à des superstitions très anciennes. Ce qui frappe cependant, c'est que ce tabou en apparence primitif jouit d'une extraordinaire recrudescence à l'époque hellénistique et Gréco-romaine, peut-être parce que c'étaient là des époques encore fort superstitieuses, mais peut-être également parce que l'interdiction de regarder en arrière s'était chargée peu à peu d'une signification religieuse plus profonde.

Quelle que soit la manière dont Orphée ait perdu sa femme, tous les auteurs s'accordent à décrire l'intensité de sa douleur alors qu'il la pleurait au bord du fleuve Strymon. Sa misogynie à ce stade de sa vie était reconnue par tous; mais certains poètes affirment également qu'il chercha à ce moment sa consolation dans l'amour homosexuel. Avant Ovide, cette pensée se trouve déjà chez le poète alexandrin Phanoclès. Quant à la mort du héros lui-même, la tradition la plus répandue est bien celle qu'ont reprise les poètes latins, à savoir qu'Orphée fut mis à mort par les Ménades déchaînées contre lui. D'autres récits existent aussi cependant: Pausanias en cite un d'après lequel Orphée ayant perdu Eurydice eut recours au suicide; il mentionne également la possibilité d'un châtement de la part de Zeus, qui aurait précipité sur Orphée sa foudre parce que ce dernier "dans ses mystères enseignait aux hommes des choses inconnues auparavant."¹ Strabon parle à ce sujet du meurtre d'Orphée par ceux de ses concitoyens qui n'acceptaient pas son enseignement. Cet auteur donne d'Orphée une description où l'on a peine à reconnaître le héros dans sa dignité habituelle; il voit en lui un réformateur religieux rempli d'un zèle excessif. Orphée aurait été un musicien ambulant, magicien et colporteur de rites d'initiation.² "A mesure que le temps passait, il se mit à penser de plus en plus à lui-même, visant à accaparer le pouvoir et rassemblant des disciples... Certains l'acceptaient volontiers, mais certains, plus soupçonneux, employèrent contre lui la force et la ruse afin de le détruire."² Il faut reconnaître ce courant de pensée, car le nom d'Orphée apparaissait souvent en rapport avec des sectes qui pratiquaient la magie; comme elles étaient assez méprisées par ceux dont l'esprit était plus philosophique, ce mépris rejaillissait sur Orphée, leur fondateur supposé.

1. Pausanias, cité par Kern, testt 142
2. Strabon, 7.330 cité par Kern testt. 39 et 115

Pourquoi Orphée fut-il mis à mort par les femmes de Thrace? La réponse dépendait beaucoup de la conception que chaque auteur avait du rôle d'Orphée. La version d'Eschyle est la première à aborder le sujet: d'après lui, Orphée était un adorateur d'Apollon, dieu du soleil. Chaque matin, il montait au sommet du mont Pangée pour saluer le lever du soleil. Ce faisant, ~~montait~~ il provoqua la colère de Dionysos dont le culte gagnait alors toute la Thrace, et le dieu courroucé envoya ses converties effrénées, les Ménades, contre le chanteur. De cette orgie meurtrière, il existe une description parallèle dans les Bacchantes d'Euripide, où il s'agit du meurtre de Penthée. Virgile, nous l'avons vu, décrit la scène à l'instar d'Eschyle comme une orgie bacchique. Mais la raison pour laquelle, d'après lui, les Ménades attaquèrent Orphée est différente de celle que donne Eschyle; en effet, c'est à un mobile psychologique - la jalousie que cause à ces femmes la fidélité d'Orphée - que Virgile attribue le triste sort du héros. Il existe d'autres explications encore: Conon affirme qu'Orphée avait refusé d'initier les Bacchantes à ses mystères; et Pausanias prétend qu'il s'attira la colère des femmes parce que leurs maris le suivaient.

La sépulture d'Orphée a également donné lieu à différentes légendes: D'après le mythographe grâce à qui l'on connaît la tragédie d'Eschyle consacrée à la mort d'Orphée, celui-ci fut enseveli par les Muses, sa mère Calliope et les autres. On disait que sa tombe se trouvait à Leibethra près de l'Olympe. Pausanias parle même d'un oracle d'après lequel la ville de Lebeithra eût été détruite si jamais les ossements d'Orphée avaient vu le jour. Les habitants ne prirent pas au sérieux cette menace, jusqu'au jour où le tombeau d'Orphée fut accidentellement mis à découvert; alors, un des torrents descendant de

l'Olympe dévia et engloutit la ville. Les habitants de Dion, la bourgade voisine, rassemblèrent à nouveau les vestiges d'Orphée et les ensevelirent. Cette nouvelle tombe était encore montrée du temps de Pausanias, qui relate sa visite à Dion. Autour de cette ville, on ajoutait foi à l'histoire du meurtre d'Orphée par les femmes, et non à celle de sa punition par Zeus.

L'île de Lesbos, cependant, prétend aussi être le lieu de sépulture du héros. C'est là en effet qu'auraient échoué sa tête et sa lyre d'après la version de Phanoclès. Les habitants de Lesbos auraient enseveli la tête d'Orphée, et à l'endroit de la sépulture, affirme Lucien, un temple de Bacchus aurait été élevé. Philostrate affirme même que la tête d'Orphée rendait des oracles.

De ces diverses traditions concernant Orphée, nous pouvons maintenant dégager certains caractères généraux qu'il possédait dans l'esprit des Grecs. En premier lieu, il est certain que nous sommes en face d'une personnalité de héros mythique dont le caractère individuel est nettement prononcé, et qui ne se laisse confondre avec aucune autre. Parfois, Orphée ressemble au dieu Apollon, jouant comme lui de la lyre et comme lui consacré au service de la lumière de par sa vocation de poète et de musicien. Parfois, également, l'épisode de sa mort rapproche Orphée de Dionysos-Zagreus. Mais il ne s'identifie jamais totalement ni à l'une ni à l'autre de ces divinités. Leurs qualités contraires existent simultanément chez lui; et c'est peut-être le jeu de leurs contrastes qui confère à Orphée cette nature riche et universelle qui fait de lui une des figures mythiques les plus ^{susceptibles} ~~capables~~ d'exprimer ~~l'être~~ l'être humain. Dès les débuts de la légende, Orphée apparaît comme le musicien ~~capable~~ capable de charmer la nature par son chant. De là vient sans doute également la réputation de

magicien qui pendant mille ans s'est attachée au nom d'Orphée. Mais surtout, Orphée était considéré comme le fondateur de mystères consacrés à Dionysos. Dans ce rôle, il était également réputé comme l'auteur des livres sacrés sur lesquels se fondait sa religion, si bien que la prétendue ancienneté de ces livres aidant, certains virent même en lui l'inventeur des caractères écrits. De toute manière, quelle que soit la liste exacte des dons faits par Orphée à l'humanité, le fait demeure qu'il fut un des plus grands héros civilisateurs et que son influence s'exerça toujours dans le sens de la culture et des arts les plus paisibles. "Par son caractère personnel, il n'est jamais héros au sens moderne. Sa qualité dominante est sa douceur... Le pouvoir de la lyre consistait à attendrir le coeur des guerriers et à tourner leurs pensées vers la paix, de la même manière qu' (Orphée) savait dompter les plus sauvages des animaux."¹ C'est aux vases peints que nous devons aujourd'hui de connaître comment les Anciens imaginaient cette influence bénéfique: toujours, les auditeurs d'Orphée portent sur leur visage une expression profondément absorbée, toute à l'envoûtement du chant.

Il est donc le symbole vivant de l'heureuse influence des activités spirituelles sur les moeurs. De même que Prométhée est remarquable surtout par son intelligence et par sa ruse, et Héraclès par sa force, Orphée l'est par son sens de la beauté transfiguratrice. J. Coman nous assure d'ailleurs qu'il n'y a dans l'influence pacifiante de la musique d'Orphée sur les animaux qu'une allégorie visant à montrer la nécessité d'apprivoiser les instincts cruels primitifs. Cet apaisement ne pouvait commencer que par le coeur de l'homme lui-même. Cependant, afin d'établir l'harmonie, il ne suffisait pas de réprimer

1. Guthrie, op.cit., p. 60 (Traduction personnelle).

les usages barbares des hommes pré-orphiques; encore fallait-il les remplacer par quelque chose. Orphée aurait pallié à cette nécessité également, en enseignant aux hommes l'agriculture. "C'est par la peine, explique J. Coman, que l'homme peut espérer atteindre les sommets du bonheur. Orphée témoigna ainsi d'une bonté infinie de coeur, et d'une supériorité et d'une gravité merveilleuse de l'intelligence qui faisait du travail le principe directeur de la vie."¹ Tout en nous rappelant les origines agraires des mystères orphiques, ce rapport qu'Orphée établit entre l'esprit et la nature montre à quelle hauteur le mythe qui porte son nom a pu s'élever progressivement. Il en est venu à représenter les dons les plus caractéristiques de l'esprit grec: la musique qui apaise et qui transforme, la parole qui persuade, la poésie si indissolublement liée à la musique, et qui peut exprimer les louanges des dieux et l'histoire des choses depuis les origines.

Cependant, malgré l'importance et la variété de ses dons à l'humanité, Orphée n'était pas considéré comme un dieu, mais comme un héros civilisateur. En général, il apparaissait comme le fondateur d'une religion vouée au culte de Bacchus; il ne faut pas oublier, cependant, que le culte d'un dieu n'excluait point, dans la vie religieuse des Grecs, celui d'autres dieux, et que par conséquent on pouvait offrir prières et sacrifices à différentes divinités au nom d'Orphée; d'ailleurs, Dionysos comme plusieurs autres dieux était poly~~o~~nomos, porteur de plusieurs noms, donc l'objet de plusieurs cultes différents. A partir du temps d'Hérodote, le culte orphique assume un caractère nettement bacchique, sans que jamais Orphée lui-même puisse être considéré comme une figure bacchique. Son oeuvre en effet fut précisément de réformer le culte

1. J. Coman, Orphée, civilisateur de l'humanité, p. 20

de Dionysos en y infusant les hautes préoccupations morales et religieuses qui appartenaient plutôt au culte d'Apollon. D'ailleurs, les rapports entre les deux cultes ne furent pas toujours paisibles. On a vu que certaines versions prétendent que c'est par jalousie contre Apollon que Dionysos fit mourir Orphée. Si comme Dionysos, Orphée périt d'une mort violente, il se rapproche d'Apollon par la musique et par la poésie; Apollon charmait lui aussi les animaux par sa lyre. D'ailleurs, on a cru parfois qu'Orphée était fils d'Apollon, et si cette croyance ne prévalait point à l'époque classique, on croyait du moins avec Pindare qu'Orphée était "renvoyé par Apollon".

La jalousie de Dionysos dont parle Eschyle à propos de la mort d'Orphée ne reste pas sans écho de la part d'Apollon, qui ordonna à la tête d'Orphée ensevelie à Lesbos de cesser ses oracles. (On peut même se demander si ce fut par inimitié contre Dionysos, ou par jalousie à l'égard d'Orphée lui-même, et de ses talents presque divins. Orphée en effet était vates - poète et voyant à la fois, et ces deux dons appartenaient de droit à Apollon). Il faut également reconnaître que dans l'esprit des Grecs, et en particulier à Delphes, la différence entre Dionysos et Apollon ne fut pas toujours nettement maintenue; le culte d'Apollon déplace celui de Dionysos à Delphes; mais on les invoquait parfois ensemble. Bref, Orphée est symboliquement prêtre de ces deux divinités. Son rapport avec Apollon tend aussi à montrer l'importance du personnage d'Orphée dans la Grèce antique. Apollon n'était-il pas le dieu suprême, chronologiquement bien antérieur à Dionysos? On pourrait même croire que le culte de Dionysos ne fut qu'une importation barbare, qui pendant un certain temps captiva l'imagination des Grecs pour subir inévitablement par la suite l'influence rationnelle et apaisante de la religion apollinienne.

Qu'est-ce que ces considérations ajoutent à notre connaissance d'Orphée? Suivant Guthrie, elles ne peuvent nous aider à établir l'origine apollinienne d'Orphée. Mais on peut du moins supposer qu'Orphée fut longtemps un héros apollinien malgré le culte dionysiaque qui l'entourait de partout (cette résistance à un culte voisin moins pur rappellerait alors l'étonnante survie du monothéisme israélite maintenu malgré les contacts des Hébreux avec les peuples de Canaan). Plus tard cependant, le culte dionysiaque s'étant répandu d'une manière considérable, ses adeptes ont naturellement voulu s'approprier le nom d'un héros aussi important qu'Orphée, d'où l'association courante d'Orphée avec la religion chtonienne.

X

X

X

Il n'est pas nécessaire d'explorer plus loin la série des hypothèses concernant Orphée; notre but n'était que de montrer son importance dans l'univers spirituel des Grecs. Son emprise s'étend sur tant d'aspects de la vie hellénique qu'il est à peine possible de généraliser à son sujet. Cependant, Georges Méautis a su saisir en une formule frappante la valeur symbolique du personnage d'Orphée, lorsqu'il affirmait qu'on insiste trop souvent sur les qualités rationnelles des Grecs, pour rejeter dans l'ombre des qualités tout aussi importantes: "leur sensibilité vive, leur émotivité, leur faculté d'enthousiasme, tout l'élément affectif, en un mot, si prononcé chez eux et qu'il importe de connaître si l'on veut apprécier sainement la place qu'ils occupèrent dans l'histoire de l'humanité."¹ On peut dire qu'Orphée a

1. Georges Méautis, Aspects ignorés de la religion grecque, p. 1

régné sur tout cet aspect émotif de la conscience grecque, et que c'est peut-être par là, plus encore que par les hointaines influences du culte qui porte son nom, qu'il conserve encore aujourd'hui une emprise, une puissance d'envoûtement parfois, sur l'esprit de poètes modernes. D'ailleurs, c'est par l'émotivité vibrante des Grecs que leur religion, leur tragédie et leur musique se sont alliées pour donner quelques-unes des plus grandes créations de l'esprit humain. "C'est par la musique, croyons-nous, que l'on peut parvenir à apprécier à sa juste valeur la religion hellénique, et ... on est en droit d'affirmer que la religion grecque elle-même est toute imprégnée de musique."¹

Méautis se fonde d'ailleurs sur l'opinion nietschéenne suivant laquelle la naissance de la tragédie grecque, elle aussi, est intimement liée à la musique. Dans une généralisation grandiose, Nietzsche voit en effet tout l'art comme l'union de deux esprits totalement différents: l'esprit apollinien et l'esprit dionysiaque."..... l'évolution progressive de l'art est le résultat du double caractère de l'esprit apollinien et de l'esprit dionysien, de la même manière que la qualité des sexes engendre la vie au milieu de lutttes perpétuelles ~~que la qualité des sexes engendre la vie au milieu de lutttes perpétuelles~~ et par des rapprochements seulement périodiques.... C'est à leur deux divinités des arts, Apollon et Dionysos, que se rattache notre conscience de l'extraordinaire antagonisme, tant d'origine que de fins, qui existe dans le monde grec entre l'art plastique apollinien et l'art dénué de formes, la musique, l'art de Dionysos."² Le mythe d'Orphée représente précisément l'expression symbolique par excellence de la fusion du rêve apollinien et de l'ivresse dionysiaque, à la fois dans la musique et dans la poésie, qui, ne l'oublions pas, ne se distingue que progressivement de la musique. Un poète était aussi un chantre, et, par

1. Ibid., p. 4-5.

2. Frédéric Nietzsche, L'origine de la tragédie, p. 25

suite de la rareté des textes écrits, toute oeuvre littéraire était destinée à la récitation ou du moins à une lecture à haute voix. D'ailleurs, on considérait avec Platon que les poètes n'ont jamais chanté et ne chanteront jamais assez bien pour exprimer la beauté de l'univers. "C'est la musique surtout qui nous met en contact avec le monde des dieux. C'est elle qui éveille en nous un enthousiasme sacré, c'est elle qui purifie l'âme et la rend capable de ressentir l'existence de ce monde idéal qui nous entoure."¹

Dans la Première Pythique de Pindare, on voit également que les Grecs attribuaient à la musique une valeur religieuse. Selon le poète, la lyre, symbole de la musique, appartient en commun à Apollon et aux Muses. Elle éteint les foudres de la guerre. Même l'aigle de Zeus est fasciné par ses accents. "On voit, dit Méautis, que Pindare fait de l'harmonie presque un principe cosmique auquel sont soumis les hommes et les dieux. C'est là quelque chose de bien conforme au génie grec qui fit toujours du divin un principe plutôt qu'un être, et qui fut hénothéiste plutôt que monothéiste."² D'ailleurs, Pindare ne fait que rejoindre ici une idée très répandue en Grèce et à laquelle Pythagore a donné force de loi philosophique: c'est ^{que} l'univers ^{est} régi par l'harmonie, qui établit la mesure de toutes choses.

Or, certains savants, et en particulier Vittorio Macchioro, sont persuadés d'une forte influence orphique sur la doctrine pythagoricienne. Cette influence ne se serait exercée d'abord que dans le domaine religieux, mais aurait fini par colorer la pensée philosophique des Pythagoriciens. "Le pythagorisme, affirme Macchioro, semble d'abord n'avoir eu rien de commun

1. Méautis, op.cit., p. 17

2. Ibid., p. 22

avec l'orphisme, car c'était un mélange de politique et de mystique dont les visées différaient considérablement de celles de l'orphisme. Mais, en rencontrant l'orphisme, il adopta les croyances religieuses orphiques... Comme l'orphisme, le pythagorisme accepte le fait que l'homme a hérité le péché des Titans, que les âmes doivent expier en demeurant prisonnières du corps."¹ D'après Macchioro, l'eschatologie pythagoricienne comptait également sur un au-delà où le mal serait châtié et la vertu récompensée par une béatitude éternelle. De là, Macchioro déduit qu'avec le pythagorisme ce fut en même temps l'orphisme qui domina le Sud de l'Italie au 5e siècle. Il prétend également que la philosophie d'Héraclite, aux yeux des Anciens, avait une origine nettement orphique et qu'elle se fondait sur l'expérience des mystères. "Son étonnante doctrine de l'unité des états opposés et du passage éternel des choses ne peut s'expliquer qu'à la lumière des mystères."² Il faut s'entendre sur le sens du mot "orphisme" chez Macchioro: il entend par là, non pas simplement les sectes dont les livres sacrés portaient le nom d'Orphée, mais encore tout culte à tendance dionysienne, ce qui élargit évidemment beaucoup la conception de l'orphisme. Ainsi conçu, le principe dionysien aurait également exercé une certaine influence sur le platonisme, car son emprise émotive aurait agi sur les principes trop rationnels de la philosophie de Socrate pour former celle de Platon. Platon en effet reconnaissait l'inefficacité morale d'une éthique toute abstraite; et la religion lui apparut comme le remède pratique à cet excès d'abstraction. Socrate n'avait pas beaucoup songé aux problèmes affectifs de l'homme: son sentiment du péché et de la faiblesse, son besoin de se savoir sauvé, et son désir de voir la vertu récompensée; la connaissance était pour lui le remède universel. Platon au contraire, grâce à l'orphisme, comprit,

1. Vittorio Macchioro, From Orpheus to Paul, p. 167 (Traduction personnelle)
2. Ibid., p. 175 (Traduction personnelle)

la nécessité de l'expiation, et introduisit dans la notion de connaissance un élément d'initiation quasi ésotérique dont l'explication ne se trouve pas dans le domaine de la philosophie mais dans celui de la foi aux mystères. C'était ôter à la philosophie de Socrate son allure totalement intellectuelle, en établissant au-dessus de l'intelligence elle-même la norme des vérités éternelles

Macchioro avoue par ailleurs qu'il ne voit pas de synthèse achevée entre l'orphisme et le rationalisme grec: raisonnement et mythe peuvent se rencontrer sur le terrain commun de la réalité qu'ils s'efforcent d'éclairer; jamais cependant leurs visées et leurs implications n'ont été les mêmes. Toutefois, on ne peut nier le rôle des mythes dans la pensée de Platon, puisque c'est au moyen de mythes qu'il exprime quelques-unes de ses intuitions les plus profondes¹ et cela au moment même où la méthode socratique du dialogue révélateur d'idées innées ne suffit plus: le symbole comme mode d'expression des réalités dernières serait supérieur même à la dialectique. A condition donc que nous acceptions la définition très large que Macchioro donne de l'orphisme, nous pouvons conclure avec lui, quant à l'influence de l'orphisme sur la philosophie: "Platon marque la fin de la première période de la carrière philosophique de l'orphisme. Pythagore, Héraclite et Platon marquent trois phases successives de cette magnifique carrière dont on ne saurait surestimer l'importance dans l'histoire de la pensée."²

En effet, l'influence de l'orphisme ne s'arrêterait pas, d'après Macchioro, à la philosophie classique. Elle se serait également perpétuée dans le christianisme, et ceci au moyen de l'emprise exercée par l'orphisme sur la

1. Le mythe d'Er dans la République, le mythe de l'Androgyne dans le Banquet, etc.

2. Macchioro, op.cit., p. 185

pensée de l'apôtre Paul. Les traces de l'orphisme dans la philosophie disparaissent en effet à partir de l'oeuvre d'Aristote. Toutefois, l'influence orphique se perpétue parmi le peuple au cours de la période qui sépare Platon de Paul. Les mystères étaient très répandus dans les régions même où le Christianisme prit naissance. Tacite indique même l'existence de cérémonies dionysiaques parmi les Juifs. Toujours est-il qu'au sein du syncrétisme religieux du 1er siècle, le contact fut non seulement inévitable, mais encore, suivant les preuves citées par Macchioro, fort réel, entre les sectes juives et chrétiennes d'une part, et d'autre part, l'orphisme. Mais, il est difficile de suivre Macchioro lorsqu'il poursuit en affirmant que tout le problème des rapports entre orphisme et christianisme se résume par la comparaison entre Zagreus, dieu de l'orphisme, et le Christ paulinien. Pour cela, Macchioro se fonde sur cinq propositions concernant Zagreus qui toutes paraissent avoir des correspondances dans la personne du Christ telle que nous le présente l'apôtre. Zagreus est fils de Zeus; il est tué par les Titans; Zeus le ressuscite; il le fait monter au ciel; il lui donne son royaume. Macchioro ne voit qu'une différence entre les deux hommes-dieux: c'est que l'un fut déchiré par les Titans, l'autre crucifié.

De même, Macchioro voit une ressemblance frappante entre la doctrine de la communion avec Dieu, celle du péché et de la rédemption, telle qu'on le trouve dans l'orphisme, et telle qu'elles ^{sont} ~~est~~ dans le christianisme. Il reconnaît cependant la supériorité morale de la crucifixion si on la compare au démembrement de Dionysos-Zagreus, ainsi que l'historicité du Christ. Quant à la nouvelle naissance et au sacrement de la communion, Macchioro leur voit le même caractère psychologique et spirituel dans les deux religions. "Par le

mystère les hommes se détournent de la nature titanique pour accéder à la nature dionysiaque; par le baptême, ils accèdent du matériel au spirituel."¹ C'est là, évidemment, simplifier à l'extrême à la fois la nature du christianisme et celle de l'orphisme. La doctrine chrétienne est si connue qu'il est inutile d'insister sur l'erreur d'appliquer ainsi la dualité physique-spirituel à ce qui est doctrine de l'incarnation.

Ce qui importe davantage à notre sujet, c'est la conception qu'a Macchioro de l'orphisme lui-même. Il assume, en effet, que l'orphisme fut un phénomène religieux nettement reconnaissable, c'est à dire en définitive une religion organisée distincte des autres; religion fort différente de tous les cultes officiels, moins variée qu'eux et d'un tel conservatisme théologique que son mythe central, le mythe de Zagreus, se serait perpétué sous une forme semblable depuis les tribus thraces de l'âge de bronze jusqu'aux philosophes néo-platoniciens du 5^e siècle. "Très probablement, les livres orphiques étudiés par Julien et qui existaient encore au temps de Proclus avaient le même contenu que les textes orphiques du 5^e siècle av. J.-C. Les mystères orphiques-éleusiniens furent célébrés depuis le 3^e siècle av. J.-C. au moins, jusqu'en 1396 de notre ère, lorsque le sanctuaire d'Eleusis fut détruit par les moines de la suite d'Alaric."² Les rites sur lesquels s'appuyait l'orphisme lui procuraient la continuité, lui permettant d'exercer une emprise méconnue sans doute, mais constante, sur une génération après l'autre de penseurs grecs.

On ne peut donc nier l'influence de l'orphisme sur la pensée antique. On s'est efforcé de mieux préciser cette influence, en serrant de plus près la signification du phénomène religieux que fut l'orphisme et en

1. Ibid., p. 193 (Traduction personnelle)
2. Ibid., p. 193 (Traduction personnelle)

s'efforçant de mieux départager ce qui mérite vraiment l'épithète d'orphique. André Boulanger dans un livre intitulé Orphée, rapports de l'orphisme et du christianisme, expose que le lieu de naissance de l'orphisme fut la Grande-Grèce, où orphisme et pythagorisme auraient passé par une première période de co-existence avant de devenir des mouvements distincts. Le terrain y aurait été particulièrement favorable à l'éclosion de religions nouvelles, parce que les cités y étaient plus peuplées qu'en Grèce, et que le contraste entre le luxe des riches et la misère des foules y était extrême. "Or, les excès mêmes du luxe engendrent une lassitude, une inquiétude morale qui inclinent les âmes de l'élite au mysticisme, tandis que les misères de l'existence exaspèrent chez les humbles le besoin d'une foi nouvelle, d'une espérance pour l'au-delà."¹

Dans ces pays survivaient de vieux cultes agraires, en même temps que s'exerçaient les influences de l'Éolie, en contact avec l'Orient, et celles de la Crète où subsistaient des vestiges de cultes pré-helléniques, égyptiens peut-être. Là fleurissait le culte de divinités chtoniennes telles que Perséphone, Déméter, Hadès, Dionysos. Il s'y forma des "thiases", associations qui à l'origine n'étaient peut-être que des confréries funéraires. Leurs membres bien qu'officiellement rattachés à la religion de leurs cités, l'interprétaient d'une manière spéciale. Ils se faisaient ensevelir dans des terrains réservés à eux seuls, ce par quoi ils signifiaient leur attente d'un sort privilégié dans l'au-delà, attente fondée sur une conception pessimiste de la vie. Ils voyaient en effet la misère actuelle de l'homme en contraste violent avec sa destinée éternelle, qu'il ne pourrait accomplir que par une existence ascétique.

1. André Boulanger, Orphée, p. 25

Boulanger fait remarquer que ces doctrines ne sont pas particulières à l'orphisme, mais appartiennent aussi bien au pythagorisme. A quel moment la différenciation se fit-elle? Et surtout, comment Orphée est-il devenu le "patron" de ce groupe mystique? Ce sont les poèmes dits orphiques qui, en donnant à cette secte un texte sacré, en assurèrent la vie indépendante. Quant à Orphée, certains savants, et parmi eux Kern, supposent qu'il n'eut jamais d'existence indépendante mais que la légende se superposa à la doctrine, dont on voyait la personnification en Orphée. L'opinion la plus courante affirme cependant qu'Orphée pré-existait à l'orphisme. "Ce que nous tenons pour probable, dit Boulanger, c'est que sa légende a commencé à se répandre en Italie méridionale et en Sicile précisément au temps où s'organisaient les thèses pré-orphiques. On le représentait alors comme un citharède divin dont les chants inspirés subjuguèrent la nature et révélèrent aux hommes l'origine des dieux et de l'univers."¹ Au lieu de chercher à diviniser leur fondateur supposé comme faisaient les groupes pythagoriciens, les thèses pré-orphiques se contentèrent d'un théologien inspiré qui passait pour être bien plus ancien qu'Homère. Leurs livres sacrés avaient Orphée pour héros, ou pour révélateur de mystères de l'au-delà; le plus sacré d'entre ces livres était un hieros logos attribué au Pythagoricien Cercops et contenant une cosmogonie inspirée d'Hésiode. "A l'origine des choses est la Nuit qui engendre un oeuf, dont la moitié supérieure forme le ciel, (Ouranos), la moitié inférieure la terre, (Gaïa), et d'où sort Eros aux ailes d'or, abstraction divinisée symbolisant l'instinct de génération."² Le mythe de Zagreus jouait un rôle prépondérant dans cette cosmogonie. En instituant des rites de purification et de libération pour les mystères, l'athénien Onomacrite aurait modifié ce mythe et d'autres pour les rendre plus conformes à la liturgie des mystères. Toujours est-il qu'il fit beaucoup pour établir l'orphisme à Athènes, ce qui assura l'expansion de cette religion, puisque c'est de là qu'elle rayonna vers les autres pays.

1. Ibid., p. 30

2. Ibid., p. 32

On serait donc tenté de voir dans l'orphisme une extraordinaire manifestation religieuse, dressée en face de la religion homérique trop simple et trop éprise de vie.

C'est ici toutefois que Boulanger critique le point de vue exposé par Macchioro: le mysticisme orphique avec son pessimisme, son dualisme, sa doctrine de la purification, a fait selon lui de larges emprunts à des cultes étrangers: cultes orgiastiques de Thrace et de Phrygie (en particulier celui de Dionysos, que Boulanger à la différence de Macchioro n'identifie pas à l'orphisme), pythagorisme, rites crétois. Boulanger fait remarquer également que l'orphisme a perdu sa grande faveur au moment des guerres médiques, et qu'il s'est constitué alors une sorte d'orphisme inférieur, qui n'avait de commun avec les thiasos que le nom d'Orphée dont il se réclamait aussi, et qui était pratiqué surtout par des devins et des sacrificateurs mendiants, les "orphéotélestes". Avec la magie, c'est aussi une recrudescence de cultes orgiastiques. Il n'y a aucune continuité véritable entre le premier et le second orphisme.

Mais, à cette époque précisément, la figure d'Orphée poète et chanteur se rencontre fréquemment dans le domaine artistique, preuve de l'existence indépendante du personnage d'Orphée par rapport à l'orphisme. "Il est remarquable que précisément au temps où l'orphisme disparaît du premier plan, la figure d'Orphée est traitée avec prédilection tant par les peintres et les sculpteurs que par les céramistes, sans que jamais nous puissions reconnaître dans leurs oeuvres la moindre intention mystique."¹ Boulanger tient également à réduire à sa juste proportion l'influence de l'orphisme sur la

1. Ibid., p. 51

philosophie grecque, tout en reconnaissant que Platon s'est fortement inspiré de la pensée mystique du 6^e siècle, et ainsi, de l'orphisme également entre autres. Il emprunte à l'orphisme surtout des symboles et des images, et nous avons vu que ce n'est pas sans ironie qu'il parle du personnage d'Orphée. Parmi les cultes à mystères, l'influence orphique se maintient cependant à un tel point qu'on considère Orphée comme le fondateur de tous les mystères, ce qui explique pourquoi des historiens comme Macchiolo, ou comme Ernst Maass¹ confondent systématiquement la religion orphique et la religion dionysiaque.

A l'époque hellénistique, l'orphisme subit à nouveau une transformation profonde. Ses écritures sacrées sont complètement renouvelées; la littérature orphique de cette période est en effet spéculative plutôt que religieuse. Elle apparaît surtout à Alexandrie où se mêlent divers courants religieux à l'époque des Ptolémées. Le Hieros Logos du 6^e siècle étant depuis longtemps perdu, les poètes néo-orphiques en citent dans leurs oeuvres des fragments apocryphes pour leur donner un semblant d'ancienneté.

C'est à l'époque de l'apparition du christianisme que la gloire d'Orphée est à son apogée. "On ne le considère plus seulement comme un théologien inspiré, comme le fondateur des mystères, mais comme l'initiateur de toute civilisation, le premier maître de tous les arts."² De plus, on est sûr maintenant de l'authenticité de tous les écrits attribués à Orphée, et c'est Homère et Hésiode que l'on accuse de plagiat. Il n'est point étonnant par conséquent que les apologistes chrétiens aient vu en Orphée un adversaire essentiel. Et pourtant, la religion orphique proprement dite devient de plus en plus

1. Dans son Orpheus.
2. Boulanger, op.cit., p. 59

difficile à discerner à cette époque, où l'on a de l'orphisme une connaissance presque totalement littéraire. Le syncrétisme religieux s'affirme certes, les religions de salut se rapprochent, les uns des autres, se confondent parfois; mais Boulanger fait remarquer que l'on a souvent exagéré le rôle de l'orphisme dans ce syncrétisme, surtout lorsqu'on a cru qu'il en était le fondement. La vérité est sans doute plus complexe; cependant, l'orphisme entre, comme nous l'avons dit, dans la mystique néo-platonicienne et néo-pythagoricienne. Par là, son influence est en effet incontestable, ~~non~~ parce qu'il s'unit à des alliages philosophico-religieux qui se diffusent puissamment au cours des siècles suivants, et qui étant entrés dans la pensée chrétienne exercent sur la civilisation une emprise dont l'ampleur reste peut-être encore à déterminer.

En ce qui concerne les Juifs, Boulanger réduit également à des proportions plus modestes la part de l'influence supposée de l'orphisme. Il voit une action du mysticisme hellénique sur la secte des Essènes, et par l'entremise de celle-ci sur la religion du peuple d'Israël. D'une part, l'organisation des Essènes ressemble à celle des Pythagoriciens; d'autre part, l'Essène s'engageait par des serments solennels à garder le secret sur la doctrine de sa secte, ce qui rappelle fort le caractère ésotérique des thiasos orphiques.

D'après l'historien Josèphe, la doctrine des Essènes se rapprochait beaucoup de celle des Orphiques et des Pythagoriciens. Ils croyaient à l'au-delà, adoraient le soleil et interprétaient allégoriquement leurs écritures sacrées. Mais tous ces caractères, ainsi que le genre de vie

ascétique des Essènes, ne prouvent point une influence spécialement orphique, puisque l'orphisme les partageait avec plusieurs autres courants religieux. Le même argument peut s'appliquer à l'hypothèse d'une influence orphique sur la littérature sacrée du milieu juif-hellénisant et en particulier sur les Proverbes et l'Ecclésiaste; les indications qu'on y trouve sur "la pré-existence des âmes... tourmentées du désir de briser les liens de la chair pour regagner leur céleste patrie" appartiennent certes à une conception orphique, mais une conception que le platonisme s'était appropriée et qui ne pouvait plus se réclamer uniquement du nom d'Orphée.

Qu'en est-il alors de l'influence orphique sur le Christianisme? Les analogies établies par Macchioro entre la résurrection de Zagreus, dieu de l'orphisme, et celle du Christ ne manquent pas de justesse. Mais le Christ, à l'opposé de Zagreus, fut une victime volontaire. D'ailleurs, la passion de Zagreus représente à la fois le péché et l'expiation, ce qui est contradictoire. Par ailleurs, Zagreus en ressuscitant n'est plus Zagreus mais Dionysos. Enfin, son ascension au ciel et son élection par Zeus ne sont rapportées respectivement que par un seul auteur. Cependant, ce n'est pas sur ces questions mais sur le point capital de la rédemption que le véritable problème est centré.

Il s'agit en effet de savoir si dans l'orphisme la valeur rédemptrice de la mort du dieu a jamais atteint l'élévation de la conception chrétienne. D'après Macchioro, l'initié en revêtant la nature dionysiaque meurt à la vie terrestre et renaît en Dionysos. A première vue, il pourrait s'agir de la naissance de l'homme nouveau dont parle saint Paul, et l'imitation du dieu correspondrait à la même attitude mystique que l'imitation de Jésus-Christ. Cependant, peu de preuves existent pour permettre une telle comparaison.

Ce n'est en effet qu'au 5e siècle après Jésus-Christ, dans l'oeuvre de Procl^{os}, que l'on trouve l'indication d'une résurrection mystique du dieu dans l'âme du croyant. La valeur de cette indication disparaît lorsqu'on se souvient des déformations "que les néo-platoniciens ont coutume de faire subir à la théologie des mystères pour l'accomoder à leur propre doctrine et convaincre le christianisme de plagiat."¹ En fait, l'expérience mystique de l'orphisme correspond à quelque chose de beaucoup plus primitif: dans l'esprit du "bacchant" le rite orgiastique produit un état d'intense exaltation. Il vit la passion de Dionysos et puise dans l'excès même de son enthousiasme la raison de sa foi. De plus, la libération de l'âme se fait surtout au moyen d'une vie ascétique et d'un rituel de purifications, ce qui n'est nullement le cas dans la doctrine chrétienne.

Sur un seul point, Boulanger voit une ressemblance véritable entre l'orphisme et le christianisme: c'est dans l'importance de certains rites. La pensée de St.Paul est, croit-il, essentiellement réaliste; l'initiation par le baptême unit vraiment le fidèle au Christ, puisqu'il meurt mystiquement au péché pour revivre avec le Christ, comme une créature entièrement nouvelle. Ici, "la ressemblance avec l'orphisme n'est pas douteuse, puisque... l'admission dans la secte équivalait à l'entrée dans une vie nouvelle et que d'autre part les souffrances, la mort et la résurrection du dieu étaient pour l'initié le gage du destin bienheureux promis à son âme."² Mais il faut répéter que l'orphisme n'est pas le seul mouvement qui ait possédé cette idée sacramentelle, bien qu'il ait pu être le premier à l'exprimer; de toute manière, il faudrait pour étayer l'hypothèse de l'origine orphique du baptême supposer avec

1. Ibid., p. 100
2. Ibid., p. 107

Macchioro que Saint Paul a été initié aux mystères orphiques, ou du moins qu'on les lui a expliqués d'une manière complète. Or, nous avons vu que l'orphisme en tant que religion n'est plus très répandu au début de l'ère chrétienne. Il est donc improbable que Saint Paul soit entré en contact avec lui à Tarse ou ailleurs.

Par contre, les apologistes chrétiens s'intéressaient vivement à Orphée, ce qui, paradoxalement, redonna à celui-ci une vogue que depuis longtemps il n'avait plus. Les apologistes en effet se montraient extrêmement désireux de concilier l'hellénisme et leur foi, dans l'intérêt de celle-ci. C'est ainsi que Justin voit dans un fragment des Serments orphiques, qui contient une série d'invocations à un Père céleste unique, un reflet de la doctrine biblique de la création. Clément d'Alexandrie utilise beaucoup de passages tirés de poèmes orphiques pour montrer que la philosophie grecque contient des fragments de la révélation chrétienne. Au début du IV^e siècle¹ il persistait parmi les chrétiens une tradition d'après laquelle Orphée était le théologien par excellence du paganisme, en même temps qu'une sorte d'annonciateur du christianisme. Mais c'est évidemment parmi les gnostiques² plutôt qu'au sein du christianisme orthodoxe que l'on assimilait Orphée au Christ.

Enfin, ce qui prouve qu'Orphée avait une immense vogue aux premiers siècles du christianisme, c'est la place qu'il occupe dans l'art chrétien primitif. On traitait avec prédilection le thème "Orphée écouté par les animaux", que l'on trouve dans certaines fresques des Catacombes.

1. D'après Eusèbe de Césarée.
2. L'agneau était un des symboles essentiels du christianisme primitif.

Mais, dans certains cas, une transposition intéressante s'est produite: Orphée n'est plus le chantre qui envoûte les bêtes sauvages avec sa musique, mais le Bon Pasteur veillant sur ses brebis.

Dans deux sarcophages du III^e siècle, le symbolisme des deux religions semble plus étroitement mêlé encore: l'un d'eux montre Orphée "appuyant sa lyre sur un autel, avec le costume et l'attitude d'un prêtre de Mithra égorgeant le taureau;"¹ mais ici le taureau est remplacé par un mouton.¹ Orphée a pour pendant sur l'autre face du sarcophage un pêcheur, symbole très fréquent dans la littérature chrétienne."² Que signifie donc cette adoption d'Orphée par l'art chrétien? Certains³ ont pensé qu'il s'agissait d'une sorte de compromis à l'égard de l'hellénisme, semblable à celui de Saint Paul à l'égard des dieux grecs lorsqu'il essaie de persuader l'Aréopage que le "dieu inconnu" des Grecs était en fait le Dieu de la révélation chrétienne. Les chrétiens ont-ils vu en Orphée l'image vivante de l'immortalité promise par les mystères? Cela n'expliquerait pas pourquoi Orphée, dans ces représentations chrétiennes, apparaît comme le citharède de Virgile charmant les animaux. Sans doute il faut chercher l'origine de toutes ces représentations d'Orphée, non dans les mystères orphiques, mais dans quelque chose de beaucoup plus simple: la vieille légende d'Orphée. Comme Orphée exerçait sur la nature une action magique au moyen de la musique de même le Christ transforme le coeur humain par sa Parole, pensait-on.

Lorsqu'on considère toutes ces zones d'influences attribuées, à tort ou à raison, à l'orphisme, on ne peut que conclure qu'il s'agit d'un

1. L'agneau était un des symboles essentiels du christianisme primitif.
2. Ibid., p. 153
3. R. Eisler, dans Orphens

phénomène important dans l'histoire des idées. Quant aux limites exactes de l'orphisme, les historiens n'ont pu s'accorder à les établir, faute de preuves exactes. Les deux auteurs que nous avons mentionné acceptent du moins l'existence d'une religion orphique. Dans une oeuvre plus récente un autre historien, I.M. Linforth, conclut d'une méticuleuse analyse des textes relatifs à Orphée et à l'orphisme que l'orphisme en tant que religion n'a jamais existé. Les idées et les rites associés avec le nom d'Orphée lui paraissent d'une diversité telle qu'il nie la possibilité de l'organisation même la plus lâche. Les divers éléments de l'orphisme se seraient agrégés les uns aux autres sans jamais former une unité. Ce qui demeure, c'est le nom d'Orphée et le fait indubitable de l'association de ce nom avec d'importants courants religieux, des rites, des mystères, des poèmes hiératiques, des auteurs de livres sacrés.

Il doit pourtant exister quelque lien parmi tous ces éléments, même si, comme l'affirme Linforth, ce lien n'est pas celui d'une religion nettement caractérisée. D'après cet historien, deux courants distincts ont contribué à former la tradition relative à Orphée. L'un de ces courants fut celui des mystères; l'autre, la légende d'Orphée le chanteur de Thrace. Comment ces deux courants se sont-ils rencontrés? "Parmi ceux qui célébraient les mystères, certains en étaient plus profondément émus que d'autres et, comme Grecs, ils cédèrent tout naturellement à la tendance instinctive à développer d'une manière systématique et rationnelle les récits concernant les mystères."¹

1. I.M. Linforth, The arts of Orpheus, p. 294 (Traduction personnelle)

Platon lui-même parle de la nécessité dans laquelle se sont trouvés les prêtres et prêtresses de rendre compte d'une manière rationnelle des mystères auxquels ils officiaient. C'est cette tendance à systématiser qui, se fondant sur les éléments matériels des rites, aurait construit autour d'eux des mythes susceptibles à la fois d'expliquer le rituel et de former une théologie. La phase suivante aurait vu des poètes religieux à la recherche d'un nom capable de revêtir d'une autorité suprême leurs mystères et les poèmes utilisés au cours des mystères. Et c'est à ce moment qu'Orphée ayant été choisi, les deux traditions se seraient rencontrées. On se mit en effet à attribuer les poèmes sacrés à Orphée - l'Orphée de la légende ancienne. D'abord, on se rendit compte que l'attribution était fictive; plus tard, le subterfuge s'étant perdu dans la nuit des temps, on crut que ces poèmes étaient véritablement inspirés d'Orphée. "Ce que les Muses faisaient pour les hommes, le fils d'une Muse le pouvait aussi."¹ Une fois le nom d'Orphée associé avec les mystères, sa légende se serait amplifiée par suite de la tendance des Grecs à attribuer à de grandes figures légendaires toute acquisition ou découverte significative pour l'humanité. Peu à peu, on vit en Orphée non seulement le fondateur des mystères mais encore celui de tous les arts et de tous les actes ayant un rapport quelconque avec les mystères: la poésie, la musique, la danse mimétique, le symbolisme religieux, l'extase mystique.

Quel est, en dernier lieu, le lien entre tous ces aspects du personnage mythique d'Orphée? Linforth le voit dans une certaine tendance affective du génie grec. Comme le culte officiel n'engageait guère l'adhésion profonde de l'âme, et que par ailleurs la poésie et l'art en général, tout remplis qu'ils étaient de l'histoire des dieux, appartenaient en fin de compte

1. Ibid., p. 295

au domaine profane, et que la philosophie était surtout intellectuelle et comme séparée des aspirations religieuses, il existait un besoin de joindre en une seule religion le rite et la foi, le présent et l'au-delà. Tout ce qui portait le nom d'Orphée paraissait répondre à toutes ces exigences à la fois. Orphée comblait la nostalgie qu'avaient les Grecs d'une expression à la fois harmonieuse et vibrante de la vie humaine. C'est précisément cela qui le rend actuel pour la littérature contemporaine. Quant au problème de ses rapports avec la religion qui porte son nom, et de l'origine de celle-ci, nous n'avons qu'exposé les théories qui ont été émises à son sujet. Les divergences des savants indiquent suffisamment la difficulté du problème. Tous s'accordent cependant à dire qu'Orphée fut à la fois chantre, prêtre de Dionysos et d'Apollon et fondateur des mystères qui portent son nom. Peu importe en définitive laquelle de des fonctions précéda les autres dans l'ordre chronologique. L'essentiel c'est qu'Orphée finit par les assumer toutes dans l'imagination du peuple et celle des auteurs.

X

X X

Depuis les versions néo-platoniciennes, jusqu'à la littérature française la plus récente, le mythe d'Orphée n'a jamais été totalement absent de la pensée européenne. Après l'éclipse médiévale¹, la Renaissance² redécouvre Orphée. Dès lors, on peut suivre l'évolution du mythe dans les différentes littératures nationales, celui-ci acquérant peu à peu dans chaque pays un

1. Il existe cependant un "Lai d'Orphée" par Marie de France.
2. En particulier chez Du Bellay.

visage distinct. Les épisodes relatés dans la légende d'Orphée restent les mêmes: ils sont définitivement fixés depuis Virgile et Ovide. Ce qui change, c'est quelque chose de plus fondamental: le sens même de la vie et de la mort d'Orphée. Les poètes de chaque pays, en effet, se plaisent à voir en Orphée quelques-unes des caractéristiques les plus chères à leur mentalité nationale et à leur époque particulière. En étudiant leurs versions du mythe, depuis la Renaissance italienne jusqu'aux romantiques allemands — on voit ces traits nationaux s'établir peu à peu. Et, par voie de contraste, il est frappant de leur comparer les versions françaises modernes. Dans celles-ci, nous aurons à relever certains traits spécialement français par opposition aux oeuvres espagnoles, italiennes et allemandes. Toutefois, l'aspect spécifiquement français de ces interprétations frappe beaucoup moins que leur universalité. Peut-être est-ce à cause de la plus grande objectivité de l'esprit français (cette explication ne rendrait toutefois pas compte d'une version aussi subjective que celle de Cocteau, qui pourtant possède une certaine valeur universelle). Peut-être est-ce plutôt parce que toute la recherche de la littérature française contemporaine vise à une découverte de plus en plus intégrale de la condition ^{humaine}. Toujours est-il que les versions dont nous parlerons rejoignent, par la profondeur de leur interprétation et par l'importance qu'elles donnent à la notion même du mythe, le sens universel des versions antiques. A titre d'exemple, nous allons considérer brièvement les apparitions du mythe d'Orphée dans les littératures espagnole, italienne et allemande. Leur caractère historique et dans certains cas fortement daté fera ressortir ce qu'il y a de simplement humain dans les versions françaises modernes dont l'examen suivra.

Le mythe d'Orphée dans la littérature espagnole, récemment étudié d'une manière très complète dans la thèse de Pablo Cabañas, paraît fort imprégné des idées que l'on prête habituellement à son pays. Parmi les thèmes que les auteurs espagnols ont développés le plus constamment au sujet d'Orphée, celui de la fidélité tient en effet la première place. Systématiquement, les auteurs espagnols dépeignent la constance conjugale du héros et sa lutte contre tout et contre tous afin de rester fidèle à Eurydice, seule manière pour lui de rester fidèle aussi à lui-même et à son honneur. Dans ce sens, remarque Cabañas, le mythe d'Orphée tel que le transcrivent les auteurs espagnols est infiniment plus moral que le mythe de Tristan, dans lequel la fidélité s'exerce en dehors du mariage. Un autre aspect du mythe qui a beaucoup intéressé les auteurs espagnols, et qui n'a aucune place dans la littérature des autres pays, c'est l'intervention du serpent. Encore faut-il ajouter que ce n'est pas le sens symbolique du reptile qui a frappé ces écrivains: il ne s'agit point d'un symbole du péché, ou de la culpabilité charnelle. Dans la mentalité espagnole, le serpent représente simplement un mauvais présage, un pressentiment fatal, et c'est dans ce rôle qu'il apparaît dans la littérature espagnole du 17^e siècle.

La même simplicité psychologique caractérise les versions espagnoles lorsqu'elles abordent le thème de la curiosité. Si Orphée regarde en arrière, pensent les auteurs espagnols, c'est à la fois une conséquence de sa fidélité conjugale et de la disgrâce à laquelle il se sait condamné. Poser son regard sur Eurydice comble davantage son amour désespéré qu'un acte d'obéissance aux dieux dont il ignore encore s'il obtiendra la récompense escomptée. D'ailleurs - sur ce point les versions espagnoles suivent Virgile

et annoncent les versions françaises - Orphée est affligé d'un "complexe de la disgrâce" ou, comme nous l'avons appelé plus haut, de l'échec. Les rares moments de bonheur qui lui sont accordés ne représentent, dit Cabañas, que "les cimes du haut desquelles il sera précipité dans des supplices d'angoisse."¹

Cabañas ne manque pas de comparer le thème de la curiosité dans le mythe d'Orphée et dans les mythes de Psyché, de Pandore ainsi que dans les récits bibliques concernant Eve et la femme de Lot. Il juge, cependant, que la curiosité d'Orphée n'a rien de métaphysique; elle est pur désir de voir, alors qu'Eve convoitait la connaissance du bien et du mal et qu'Ulysse, dans l'Odyssée, était mû par l'ambition. Sur ce point, les auteurs français songent davantage, nous le verrons, au sens religieux du mythe. Dans certaines versions espagnoles, la curiosité d'Orphée est décrite dans des termes qui relèvent davantage de la rhétorique amoureuse que de l'analyse psychologique. Pérez de Moya l'interprète en disant que "l'amour n'a pas de loi." Jaurégui affirme qu'Orphée a tout simplement oublié la défense de Pluton. Quevedo, dans un poème quasi rhétorique intitulé "Contraposición amorosa" joue sur le mot "perdre" en disant à la femme de ses rêves que, si elle était Eurydice et si lui, il possédait le pouvoir d'Orphée, un seul regard de lui la "perdrerait". Nous sommes loin de la gravité des interprétations allemandes, et des interprétations françaises contemporaines. Le thème de la disgrâce d'Orphée est traité d'une manière presque aussi profane: le héros est voué à l'échec dès sa naissance, tel un héros romantique. Quant au thème de la musique, le traitement qu'il reçoit aux mains des auteurs espagnols nous paraît également limité. L'harmonie en effet semble être surtout l'arme employée par Orphée

1. Pablo Cabañas, El mito de Orfeo en la literatura española, ch. V (Traduction personnelle)

contre la rigueur de son propre destin plutôt que l'incantation divinatrice suggérée par Virgile. Les auteurs espagnols se plaisent à accumuler les détails concernant les instruments musicaux d'Orphée.

A côté des versions dont nous venons d'esquisser les thèmes communs, et qui relatent fidèlement dans l'ensemble la légende d'Orphée, il existe deux autres genres très en faveur auprès du public espagnol: le genre burlesque, et le genre "a lo divino", c'est à dire à tendance religieuse. Ce dernier comprend en particulier l'Auto del divino Orfeo du célèbre dramaturge Calderón de la Barca. Cette pièce est longtemps restée inédite, et c'est à Pablo Cabañas que revient le mérite de l'avoir publiée et annotée. Il montre en particulier la possibilité d'une double interprétation symbolique du mythe d'Orphée d'après Calderón de la Barca: tout s'y explique en effet, soit par le sentiment païen, soit par une allégorie chrétienne. Par exemple, la séduction qu'Orphée exerce au moyen de la musique, son génie musical et l'harmonie de sa voix et de sa lyre, tout cela peut avoir une valeur allégorique: "création harmonieuse du monde par Dieu, et perfection absolue de l'oeuvre créatrice de l'Etre suprême."¹ Le serpent possède également une valeur allégorique: il représente le péché et la mort spirituelle qu'entraîne la perte de la grâce divine. Enfin, la descente aux Enfers et la victoire de l'harmonie sur la volonté des divinités infernales et sur les peines éternelles des morts auraient pour correspondance allégorique la descente aux Enfers du Christ. Elles représenteraient "Dieu devenu homme prenant la Croix, mourant sur elle, rendant ainsi possible la rédemption universelle, et ramenant la nature humaine des ténèbres du péché vers la lumière de la grâce."²

1. Ibid., p. 160 (Traduction personnelle)
2. Ibid., p. 160 (Traduction personnelle)

Cette interprétation allégorique n'est pas sans rappeler le rôle d'Orphée dans l'art chrétien des Catacombes. Il s'agit ici d'allégorie plutôt que de symbolisme, car seule la rédemption est véritablement réelle pour Calderón; le mythe d'Orphée n'est qu'un terme de comparaison. C'est cet auteur cependant qui se rapproche le plus d'une conception ^{religieuse} ~~cosmique~~ du mythe comme celle de Pierre Emmanuel.

Quant à l'Italie, le mythe d'Orphée a joué un rôle de premier ordre dans sa littérature dramatique. Il participe, en effet, à toutes les phases importantes de l'évolution du théâtre italien; en ce fait en lui-même montre déjà qu'il s'agit du mythe d'Orphée en tant que légende, offrant au dramaturge une série d'épisodes dont la plasticité permet toutes les variations. C'est ^{ainsi} ~~aussi~~ que l'histoire du mythe d'Orphée dans le théâtre italien débute par une charmante pastorale - L'Orfeo d'Ange Politien, Cette pièce marque un tournant dans l'histoire de la littérature dramatique italienne; elle se situe en effet à un moment où, las du théâtre sacré trop grave et de la simple pastorale trop conventionnelle, le public aristocratique désirait un renouvellement. On tenta une fusion de la poésie et du son; ce fut le drame musical.

L'Orfeo de Politien est un des premiers drames pastoraux. Il fut écrit à la demande du cardinal Francesco Gonzago de Mantoue pour célébrer la visite du duc Galeazzo Sforza en 1471, alors que Politien n'avait que 17 ans. L'interprétation du mythe que contient cette pièce se place à mi-chemin entre l'ambiance tragique du théâtre religieux et l'atmosphère légère des drames pastoraux. C'est une oeuvre lyrique où les récitatifs occupent une

place importante, où Mercure joue le rôle d'annonciateur (dans les drames religieux c'était l'ange qui accomplissait cette fonction), et où l'enfer n'est plus l'enfer chrétien, lieu de souffrances, mais l'enfer païen des Champs-Elysées, séjour agréable peuplé d'êtres féériques. Ces détails montrent le triomphe de la Renaissance sur le Moyen Age dans le domaine dramatique.

Le drame se termine par une "Bacchanale", lamentations d'Orphée se transformant bientôt en imprécations violentes contre la femme, et vengeance des Ménades. Les paroles d'Orphée surpassent beaucoup par leur amertume et leur ton de mépris les tendances misogynes de l'Orphée antique: "Malheur à l'homme qui change son dessein pour l'amour d'une femme, ou qui est jamais heureux ou triste simplement à cause d'elle... Elle est plus légère qu'une feuille dans le vent. Elle se cache de celui qui la désire, et comme la vague sur le rivage elle va et vient J'exhorte l'homme marié à chercher le divorce, et tout homme à fuir la société des femmes."¹ Un tel discours ne s'accorde point avec la douleur manifestée par Orphée lors de la perte d'Eurydice, et nous semble être une concession faite par Politien au goût de la cour.

Si l'Orfeo de Politien est un des premiers drames pastoraux, l'Euridice de Rinuccini marque également une date importante dans l'histoire du théâtre italien, puisque c'est le tout premier "drame musical". Ottavio Rinuccini était "un poète de génie qui, animé de l'esprit de réforme commun à tous les membres de la "Camerata dei Bardi" désirait beaucoup mettre la musique moderne à l'épreuve en démontrant qu'elle était capable d'exprimer et d'illuminer toutes les passions qui se rencontrent dans un drame."²

1. Orfeo, Ange Politien, (Traduction anglaise de ^{Lord} ~~Taylor~~)
2. Luigi Marrone Il mito d'Orfeo nella drammatica italiana, Studi di letteratura italiana Vol. XII. Naples 1922, p. 146 (Traduction personnelle)

C'est en 1600 que la pièce de Rinuccini fut composée, et pour une occasion qui lui confère aussi une certaine importance dans l'histoire française: le mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis. Pour s'accorder à un événement aussi joyeux, la pièce, tout en conservant les épisodes essentiels du mythe, se termine par un dénouement heureux, puisque Proserpine prend pitié de la douleur d'Orphée et lui rend son épouse au milieu des louanges adressées à Orphée par un chœur de nymphes. La musique de ce drame lyrique fut créée par deux compositeurs célèbres de ce temps, Giulio Caccini et Jacopo Peri. Le récitatif y cède le pas à l'action; toutefois, de nombreux passages mélodiques permettent également au chanteur la plénitude de l'expression lyrique. Un autre caractère de la pièce, fort goûté à l'époque, fut le nombre de jeux de scènes et de mécanismes ingénieux utilisés pour représenter l'Enfer.

Ces traits appartiennent également à un autre "Orphée" du 17^e siècle, l'Orphée en machine par de La Grange-Chancel. Cette pièce fut écrite en France sur une suggestion de Racine, mais elle reste proche des pièces italiennes par la somptuosité de sa mise en scène. Dans la préface de la pièce, l'auteur raconte que Louis XIV, ayant voulu un jour offrir un divertissement à toute la cour, prit conseil des trois auteurs qu'il considérait comme les trois génies dramatiques de son siècle: Racine, Quinault et Molière. Il leur demanda de trouver un sujet se prêtant à une mise en scène somptueuse qui représenterait l'Enfer, et dont il pourrait conserver ensuite les décors dans ses palais. Racine proposa comme sujet Orphée, Quinault, l'enlèvement de Proserpine et Molière, Psyché. C'est, on le sait, ce dernier qui remporta la préférence du Roi-Soleil. Mais l'idée d'une pièce consacrée

à la légende d'Orphée fut reprise par de La Grange-Chance en un grand spectacle dédié au roi Louis XIV. De nombreux épisodes furent ajoutés à la légende elle-même afin de l'adapter au goût du temps. La pièce ne diffère guère dans le déroulement de ses épisodes de l'Orfeo d'Aurelio Aureli, représenté en 1672 à Venise, et dont de La Grange Chancel s'est certainement inspiré. Les deux auteurs présentent le berger Aristée comme étant le frère d'Orphée, avec pour père le dieu Apollon.

L'Orphée en machine consiste en une double intrigue très conforme aux modes psychologiques du 17^e siècle. D'une part, Orphée est aimé de Philonice, reine de Thrace, qui s'est éprise de lui à première vue lors de l'expédition des Argonautes. D'autre part, les parents d'Eurydice désirent la forcer à épouser Aristée, qu'elle n'aime pas. Au moment même où ce mariage allait s'accomplir, Eurydice est miraculeusement transportée du pied de l'autel jusqu'au palais de la reine Philonice où séjourne Orphée. Philonice cache sa jalousie et feint d'encourager Eurydice et Orphée à se marier; en secret cependant, elle fait venir le sorcier Celeno, lui demandant d'empêcher le mariage à tout prix, en évoquant, au besoin, les esprits infernaux. Eurydice meurt par suite des malédictions du sorcier; Orphée, qui songe au suicide, se voit miraculeusement transporté au sommet du Rhodope sur un nuage; là, sa mère Calliope lui apparaît et lui conseille d'aller chercher Eurydice aux Enfers. Orphée y descend, émeut les divinités infernales par son chant et obtient de pouvoir ramener Eurydice à condition qu'elle ne lui adresse pas la parole, et qu'il ne la regarde pas. Mais des spectres effrayants apparaissent sur leur route, inspirant à Orphée la crainte que Pluton ne se soit moqué de lui. Il se retourne vers Eurydice, et aussitôt elle disparaît en se lamentant, alors que des flammes empêchent Orphée de

revenir en arrière. Chez Philonice où Orphée est transporté de force par les spectres les Bacchantes se livrent à une danse sauvage. Philonice, ignorant la mort de sa rivale, a comploté l'assassinat d'Orphée pour des motifs religieux. Apprenant qu'il est libre elle veut empêcher le meurtre mais il est trop tard; Orphée meurt s'étant couvert le visage afin de ne pas la voir, pendant que la terre tremble, que le soleil s'obscurcit et que les statues oscillent sur leurs piédestaux. Calliope apparaît à Orphée, l'assurant qu'il sera réuni à Eurydice par la faveur d'Apollon. Les Bacchantes sont métamorphosées en arbres, Philonice succombe à la folie et Apollon maudit la Thrace.

La pièce contient de nombreuses allusions à la politique de Louis XV; en particulier, l'auteur désire rappeler au roi (par l'intermédiaire de la Muse Calliope) les terribles pertes subies par l'Europe, ~~et~~ la menace représentée par les Turcs, ^{et} le violent contraste entre le luxe effréné qui régnait à Versailles et les désastres à l'extérieur de la France. Bien que l'Orphée en machine ne soit pas daté, les allusions historiques permettent de la situer vers le milieu du 18e siècle. Son modèle italien appartient cependant, nous l'avons dit, au 17e siècle.

Ce même siècle voit aussi naître un Orfeo très semblable à celui de Rinuccini, quoique d'un style plus élégant: il s'agit de l'ouvrage de Striggio, qui eut plus tard la bonne fortune d'être mis en musique par Monteverdi. Au moment de la composition de l'opéra (1608) Monteverdi venait précisément de perdre sa femme et sur admirablement exprimer la douleur d'Orphée. De nouveau, le mythe d'Orphée marquait une date importante dans l'histoire de l'art: Orfeo ~~est~~ était en effet le premier opéra authentique comportant la fusion du récitatif et de l'orchestre avec l'action.

A mesure que s'éloigne l'époque de l'humanisme, le mythe d'Orphée dans la dramaturgie italienne perd de plus en plus son caractère classique, acquérant graduellement le visage d'une société sceptique et éprise de luxe. C'est ainsi que l'Orfeo de l'abbé Andrea Minelli paraît si frivole qu'on n'y retrouve qu'avec peine la légende antique. Orphée n'y est qu'un adolescent imberbe, qu'une flèche de Cupidon rend amoureux d'Eurydice, une nymphe, Aristée, qui cherchait aventure, vient provoquer Orphée, et la déesse Diane intervient pour leur ordonner de lutter, en promettant la main d'Eurydice au vainqueur. Orphée triomphe, mais Aristée déguisé en jardinier continue à poursuivre Eurydice. Il la rencontre à une partie de chasse, au cours de laquelle la jeune fille essayant d'échapper à Aristée, est mordue par un serpent et tombe dans le fleuve. Aristée s'y jette après elle, non sans avoir gravé sur l'écorce d'un arbre: "Ici sont morts Eurydice et Aristée". Orphée, après avoir découvert cette inscription, veut également se noyer. Diane l'en dissuade. Orphée descend aux Enfers mais viole la loi imposée par les dieux. Là dessus, Diane transforme Eurydice et Orphée en une constellation; on descend la lune sur la scène, et les amants devenus étoiles gravitent autour d'elle.

Au 19^e siècle, deux opéras comiques, l'un français, l'autre italien, donnent une version du mythe beaucoup plus frivole encore: ce sont l'Orphée aux Enfers d'Hector Crémieux, dont la musique fut composée par Jacques Offenbach, et le Sisifo d'Ettore Romagnoli. Ces deux auteurs représentent Orphée comme un personnage ridicule; il croit avoir inventé l'hexamètre mais c'est l'homme le plus ennuyeux de la création. Aussi, Eurydice cherche des distractions hors du foyer conjugal; dans la pièce de

Crémieux, c'est Aristée, fabricant de miel, qui s'étant transformé en Pluton emporte Eurydice aux Enfers; dans celle de Romagnoli, c'est Sisyphe qui abandonne Perséphone, devenue sa maîtresse, pour essayer de retenir Eurydice aux Enfers. Dans les deux pièces, Orphée serait fort heureux de l'absence prolongée de sa femme, mais les divinités infernales - ou l'opinion publique - parviennent toujours à la lui restituer malgré lui.

Quant à la littérature allemande, elle se saisit du personnage d'Orphée pour en faire, au moment du romantisme, la représentation idéale de la poésie vivante et créatrice. Le poète, d'après Novalis, est non seulement "poeta vates", sachant enseigner la vérité, mais encore "poeta magus", enchanteur. Par delà les siècles, une conception renaît qui par la haute mission qu'elle attribue au poète retrouve certains accents de Virgile. Il faut se hâter d'ajouter que sous la plume des poètes allemands cette conception perd sa merveilleuse simplicité et se charge de toute la complexité sentimentale et philosophique qui fut celle du romantisme allemand. Toute expérience spirituelle se ramène pour ces poètes à une nostalgie essentielle: "Comme l'amour, l'amitié, la religion, comme l'histoire, le mythe, le peuple, comme la nature, la maladie et la mort, ainsi la poésie également devient pour le romantique la puissance à laquelle il aspire, puissance capable de conduire l'homme, en son for intérieur, vers la Patrie."¹ Le poète, d'après Novalis, est un véritable "Messie de la nature". Il apporte un évangile, puisqu'il sait exprimer les rapports entre l'homme, Dieu et la nature. D'où l'ambition de Novalis et de Schlegel: écrire une Bible, dont la doctrine ferait à la bonté naturelle de l'homme une confiance illimitée, et dont tout le fondement

1. W. Rehm, Orpheus, Der Dichter und die Toten, p. 16 (Traduction personnelle)

serait l'amour. Le poète, qui serait l'annonciateur de cette religion nouvelle, devient aux yeux de Novalis un véritable médecin de l'humanité; nul avant Novalis n'a sans doute cru avec autant de force au mythe du poète. Or ce mythe emprunte les termes même de celui d'Orphée: "N'est-il donc pas vrai que les pierres et les forêts obéissent à la musique, et domptés par elle, s'ordonnent à sa volonté comme des animaux domestiques? Les fleurs les plus belles ne fleurissent-elles pas à l'entour de la bien-aimée et ne se réjouissent-elles pas de la parer? Le ciel ne s'anime-t-il pas, et la mer ne se calme-t-elle pas pour elle? Et est-ce que la nature entière n'exprime pas aussi bien que le visage et l'allure, le pouls et le teint, la condition de chacun des êtres supérieurs et merveilleux que nous nommons les hommes? Chaque rocher ne devient-il pas un véritable "Tu" à l'instant où je lui adresse la parole? Et suis-je autre chose que le cours d'eau lorsque, plongeant dans ses vagues un regard douloureux, je confonds mes pensées avec ses flots?"¹ Etre poète, c'est donc une fonction divinatoire, quasi magique; c'est le pouvoir d'éprouver par l'imagination une immense sympathie pour ce que l'on décrit. "Le vrai poète est omniscient"; par l'amour qu'il éprouve pour toute la création, il peut s'identifier à autrui comme s'il était capable de plusieurs existences. Il est aussi le Libérateur; car il sait écouter la plainte silencieuse des hommes, et c'est lui également qui leur révélera le langage des choses, la "musique intérieure" de la nature oubliée depuis longtemps. On voit comment cette conception du rôle du poète se rattache, non seulement à la légende d'Orphée, mais même à l'orphisme, dans lequel le poète était aussi le révélateur des choses divines. Le héros de Heinrich von Ofterdingen réunit en lui toutes ces puissances poétiques, et par elles il s'assimile à Orphée, en une apo théose romantique.

1. Novalis, Schriften I, 32, cité par Rehm, op.cit., p. 46
(Traduction personnelle)

Hölderlin, dont le "lyrisme mythique" a beaucoup contribué à la résurgence des mythes avec leurs significations profondes dans la littérature européenne, a voué une grande admiration à Orphée. Dès l'époque de l'Université de Tübingen, il parlait de lui avec une ferveur dont on a pu dire: "Il pourrait chanter le Christ sur le même ton."¹ Dans son hymne adressé "Au génie de la Grèce" Hölderlin exalte en effet l'amour d'Orphée qui, inondant le monde entier, descend triomphalement jusque vers l'Achéron. Rehm remarque d'ailleurs que le nom d'Orphée n'entre plus, après l'"Hymne au génie de la Grèce", dans l'oeuvre de Hölderlin; mais la présence du chanteur mythique s'y fait sentir d'une manière constante. "Il montre (à Hölderlin) l'étendue et la profondeur de l'espace avec lequel il doit se familiariser et qu'il doit "habiter par la poésie" et remplir par sa parole d'amour et d'harmonie: royaume des vivants et royaume des morts sont confiés dans la même mesure à son coeur fidèle... afin que, dans tous les deux, il prête l'oreille et qu'il renoue entre eux le lien de la communication... pour que demeure intacte l'unité du cosmos."²

Dans l'oeuvre de Rilke enfin, et en particulier dans les Sonnets à Orphée, le mythe joue un rôle si prépondérant que nous ne pouvons lui rendre justice dans le cadre d'un simple résumé. L'univers de Rilke est double: la mort y co-existe avec la vie, non comme l'au-delà des chrétiens qui est ultérieur à la vie, mais comme une réalité littéralement contemporaine. Peut-être les morts sont-ils près de nous, regrettant passionnément la terre; peut-être sont-ils jaloux de ceux qui vivent encore. La vie est irremplaçable, sa perte irrévocable. La mort ne se définit que par le voisinage de la vie:

1. Pierre Bertaux, le lyrisme mythique de Hölderlin, p. 44
2. W. Rehm, op.cit., p. 159 (Traduction personnelle)

c'est "le côté de la vie qui n'est pas tourné vers nous et que nous n'éclairons pas."¹ La vraie vie est donc terrestre, profondément terrestre, c'est elle la grande unité à laquelle tout aboutit. Le héros de cet univers n'est donc ni un sage ni un saint au sens chrétien: c'est Orphée, qui a traversé la mort:

"Est-il d'ici? Non, des deux empires
naquit sa vaste nature.
Plus adroitement ploierait le saule
quiconque eût d'abord connu ses racines."²

Les poètes allemands, en adoptant ainsi le mythe d'Orphée et d'une manière générale les mythes grecs, ont ouvert la voie de la reprise des mythes dans la littérature française. Reconnaissons-le d'emblée: aucun des écrivains français dont l'oeuvre fera l'objet de notre étude, sauf Nerval sans doute, ne saura s'identifier au héros mythique d'une manière aussi totale qu'un Novalis. L'esprit français reste trop critique pour de tels extrêmes, même lorsqu'il entre dans les voies de la pensée symbolique. C'est presque une gageure: tempérer le subjectif par l'universel, et introduire une logique au sein du mythe sans le dépoétiser. Pourtant, certains écrivains ^{français} ont su le faire. C'est ce qu'il nous incombe de montrer.

X

X X

1. Rilke, collection Poètes d'aujourd'hui, p. 59. Etude et choix de textes par Pierre Desgranges.
2. Cité dans Rilke, p. 60

CHAPITRE II

LE MYTHE D'ORPEEE DEPUIS LE PARNASSE

CHAPITRE II

LE MYTHE D'ORPHEE DEPUIS LE PARNASSE

Si nous avons choisi la date approximative de 1885, comme point de départ de notre étude, ce n'est point seulement pour nous conformer aux classifications habituelles, en acceptant la date de la mort de Victor Hugo comme début de la littérature contemporaine. Il existe une autre raison pour nous la faire choisir: c'est le fait que l'école symboliste a complètement renouvelé l'étude des mythes et leur compréhension, donnant au mythe d'Orphée, en particulier, une importance inconnue auparavant. Pour montrer qu'il s'agit bien d'un renouvellement véritable, il n'est que de comparer les interprétations symbolistes du mythe avec celles issues de l'école parnassienne; la comparaison révélera qu'il existe chez les poètes symbolistes une affinité pour le mythe d'Orphée que n'ont pas les poètes parnassiens.

Il convient toutefois de parler d'abord d'un poète qui, s'il est antérieur aux Parnassiens eux-mêmes par la date de ses oeuvres, se rapproche des poètes les plus modernes par sa vision toute subjective du mythe: ce poète, c'est Gérard de Nerval. La descente aux Enfers apparaît chez lui, comme plus tard chez Pierre-Jean Jouve et Pierre Emmanuel, sous la forme d'une découverte de soi-même, et c'est le thème central de toute une partie de son oeuvre. Qu'est-ce en effet qu'Aurélia sinon une plongée au plus profond de l'esprit pour libérer celui-ci des images qui l'obsèdent en les exprimant? Ainsi, la descente aux Enfers représente une véritable purification: la rédaction d'Aurélia semblait

même avoir une vertu curative pour la "maladie" du poète: "J'arrive, écrivait-il à son médecin à propos d'Aurélia, à débarasser ma tête de toutes ces visions qui l'ont si longtemps peuplée"¹. En même temps, par la rêverie, il cherchait la communication avec le monde des esprits qui, à ses yeux, détenait la clef de toutes les énigmes. C'est là également un thème orphique: le chantre de Thrace n'alla-t-il pas dans l'Hadès pour tenter d'y découvrir les secrets de l'au-delà? Chez Nerval, d'ailleurs, les deux thèmes n'en forment qu'un: par le moyen de la rêverie (et du sommeil qui est très proche de la rêverie), et par celui de l'incantation poétique, le poète gagne l'accès du monde des esprits, mais ce monde est aussi celui des régions profondes de la conscience. "Retrouvons, disait-il, la lettre perdue ou le signe effacé, recomposons la gamme dissonnante, et nous prendrons force dans le monde des esprits."² La descente aux Enfers présente une analogie avec la descente chez les Mères dans le Second Faust, dont Nerval fit une traduction et qui fut l'objet de ses rêveries métaphysiques longtemps avant l'époque d'Aurélia. Il interprète la pensée de Goethe en disant que pour celui-ci il existe une zone de réalité, où tout survit, où "rien ne finit, ou du moins rien ne se transforme que la matière, et les siècles écoulés se conservent tout entiers à l'état d'intelligences et d'ombres, dans une suite de régions concentriques, étendues à l'entour du monde matériel."³ Il y a là comme une intuition, mystique et poétique à la fois, d'un royaume des morts où chaque geste se poursuit éternellement - celui même qu'Orphée explora, et qu'il bouleversa par son chant.

1. Cité par Jean Richer, Gérard de Nerval, Collection "Poètes d'aujourd'hui", p. 83

2. Ibid., p. 83

3. Ibid., p. 48

En même temps, c'est aussi le royaume des origines, auxquelles tout, après le tourbillon de l'existence terrestre, semble revenir. Ainsi, l'éternité conserverait en elle-même, dans une sorte de rêve latent, chaque parcelle de l'histoire universelle, jusqu'au moment où, l'humanité ayant accompli tout son destin, elle égalerait par sa science la science de Dieu. En attendant cet accomplissement, les âmes demeurent ensemble dans des régions mystérieuses où elles sont perceptibles les unes aux autres. Mais ce n'est pas seulement la mort qui, en libérant l'âme, lui permet de se joindre aux autres. La rêverie, le magnétisme et la contemplation ascétique permettent également de communiquer avec le royaume des âmes. Nerval s'acharne donc à poursuivre la formule magique susceptible de lui ouvrir ce royaume secret. Il le fait avec une telle puissance d'imagination, qu'il devient vraiment à ses propres yeux le héros mythique entreprenant la descente chez les Mères, ou aux Enfers. A cause de cela, il aime à se parer de titres montrant ses connaissances ésotériques: "initié", "vestal", "fils du feu", "deux-fois-né", chacune de ces expressions indique la volonté qu'il a de s'identifier au héros mythique qui a su transcender la mort. Tel est aussi le sens de ces vers célèbres, où le poète exprime les éclairs intuitifs qui parfois lui ouvrent, un instant, l'éternité:

"Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée."

En effet, les mythes païens côtoient dans l'imagination de Nerval les images féeriques aussi bien que les visions chrétiennes: les symboles se superposent et se mêlent, non au hasard mais harmonieusement, suivant un dessein dont le poète seul détient le secret. D'ailleurs, ces

affirmations exaltées sont parfois suivies de périodes de doute, ou le poète n'est plus absolument sûr de la rencontre dans l'au-delà, mais l'espère seulement: "Je voulais trop faire en bravant la mort!" déclare-t-il alors; "c'est dans une autre vie qu'elle me rendra celle que j'aime. Ici, je n'écoute pas la voix d'un songe, mais la promesse sacrée de Dieu." ¹ Et c'est alors le commencement d'une humilité quasi chrétienne.

Dans Aurélia, la vision chrétienne se mêle aux visions mythologiques. Le poète y décrit à la fois cette plongée en lui-même par laquelle, en "revivant" le mythe d'Orphée, il découvre les richesses de son monde intérieur, et la quête d'Aurélia, qui est femme réelle, figure d'Apocalypse et Sophia, c'est à dire sagesse théosophique. Nerval décrit l'état d'esprit qui donne accès à ce monde imaginaire: c'est le seuil du rêve, assimilé par lui à l'entrée du séjour des morts. "C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes." ² Les visions qu'y contemple le poète s'appellent Memorabilia, d'après l'expression du philosophe mystique Swedenborg. Il se voit chevauchant au séjour des morts, entre Sophia, sagesse incarnée, et le Messie vainqueur: le mythe païen se mêle ici à l'Apocalypse, mais c'est bien le Moi du poète qui importe le plus, puisqu'il est au centre de la vision. Les trois personnages se dirigent vers la porte de la Jérusalem nouvelle et sont inondés de la lumière de la Grâce. La Descente aux Enfers semble donc aboutir, non à l'échec, mais à la réconciliation: le poète se sent devenir un véritable héros mythique, capable d'enseigner aux hommes les vérités apprises au royaume des esprits. Quant à Aurélia, elle se détache,

1. Ibid., p. 84

2. Aurélia, I

comme le poète, du monde matériel pour entrer, transfigurée, dans le monde mythique. Toute passion apaisée, le poète éprouve, pour Aurélia et pour lui-même, la certitude du pardon divin: "Je sors d'un rêve bien doux: j'ai vu celle que j'avais aimée transfigurée et radieuse. Le ciel s'est ouvert dans toute sa gloire, et j'y ai vu le mot pardon signé du sang de Jésus-Christ."¹

Dans la vision du poète, Aurélia est véritablement retrouvée, puisqu'elle a part à la rédemption, et partant à l'immortalité. Nerval réunit donc les deux sens du mythe: sa "descente aux enfers" le réunit à la femme aimée dans la perspective de la vie éternelle; en même temps, comme Orphée, il y découvre le secret de l'immortalité; et, comme si tout cela ne suffisait pas à décrire les bienfaits d'une expérience aussi exaltante, le poète ajoute également au bilan la guérison de son esprit. La remontée des enfers est aussi salutaire que la descente fut révélatrice: "Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers."² Par la violence du sentiment qui inspire ses rêveries, Gérard de Nerval est romantique; il ressemble d'ailleurs aux romantiques allemands par la manière absolue et quasi systématique dont il modèle sa pensée, son imagination et, à certains moments, sa vie, d'après une vision mythique. En même temps, il est le précurseur de certains auteurs modernes par son interprétation toute subjective de la descente aux enfers, considérée comme une démarche de l'esprit s'efforçant d'explorer et d'éclairer l'inconscient.

1. Ibid., II

2. Ibid.,

Si Gérard de Nerval, et lui seul, a pressenti les interprétations modernes du mythe d'Orphée, aucune autre oeuvre littéraire que la sienne ne permet de prévoir la grande popularité, et ni la signification, que le mythe était destiné à acquérir à partir du Symbolisme. Quelques exemples tirés du "théâtre à l'antique" et de la poésie parnassienne nous permettront de mieux apprécier, par contraste, l'envergure et la profondeur, qu'assume le mythe dans la pensée symboliste.

Par théâtre à l'antique on entend, soit les pièces imitant directement des pièces grecques ou latines, soit des représentations dramatiques ayant un sujet original, mais un décor inspiré de l'antiquité. Ce genre connut une vogue immense dans la deuxième partie du 19^e siècle, puisque l'on compte, de 1840 à 1900, six cents pièces, fort diverses d'ailleurs, mais qui toutes présentent quelque rapport avec l'antiquité gréco-romaine. A cette époque en effet, les découvertes de l'archéologie faisaient partie du fonds intellectuel de tout écrivain. Et "c'est à ce moment, où le romantisme portait sa curiosité et son esprit de relativisme vers l'antiquité, qu'il devint coutumier d'essayer de peindre le monde ancien sous ses couleurs propres." ¹ Parce que le théâtre à l'antique constitue une manifestation des plus importantes du goût littéraire au 19^e siècle, à tel point qu'on a pu le considérer comme le théâtre qui reflète le mieux l'opinion du public en général, il est pour notre sujet d'un intérêt capital: il suffit, en effet, de connaître la fréquence avec laquelle le mythe d'Orphée a été utilisé par ce théâtre pour savoir s'il a joué, ou non, de quelque popularité, auprès des écrivains comme auprès du public.

1. Howard Nostrand Lee, Le théâtre antique et à l'antique de 1840 à 1900, p. 2

Or, il ne semble pas que le mythe d'Orphée tienne une place importante dans l'ensemble de ce théâtre. Dans une thèse consacrée au théâtre à l'antique de 1840 à 1900, et comprenant la liste des quelques six cents pièces du genre, Howard Nostrand Lee ne note que cinq pièces relatives à Orphée. De ces cinq pièces, deux appartiennent par leur date à la période que nous nous proposons d'étudier; ce sont l'"Orphée" de Charles Grandmougin, et "La mort d'Orphée" d'Hugues Delorme. Il n'y eut donc, de 1840 au Symbolisme, que trois pièces "à l'antique" consacrées au mythe d'Orphée. La première, intitulée Orphée, écrite par Paul Defontenay, est une "étude dramatique en deux parties"; Orphée, si l'on en croit la préface, y symbolise la civilisation, l'art, le bonheur, la paix, la religion. Caractérisant ce drame, Lee y montre Orphée "entouré de l'amour pur (Eurydice), la force éclairée, la force brutale, le plaisir des sens."¹ A la fin de la pièce Orphée, comme dans la légende, est déchiré par les Bacchantes, ce qui ouvre l'ère de la "force éclairée"; cependant, le peuple intervient et sauve "l'étincelle"² de la liberté". Vraisemblablement, le conflit entre la force brutale, la force éclairée et la liberté fait allusion à la situation politique du début du Second-Empire. Peut-être l'auteur songe-t-il même aux trois tendances politiques en présence, l'une bonapartiste et favorable à Louis-Napoléon, l'autre défendant la monarchie constitutionnelle, la troisième étant (sans doute) républicaine? Dans l'absence de preuves, nous ne pouvons émettre que des hypothèses quant à la signification de la pièce. Ce qu'en dit Howard Nostrand Lee suffit cependant à montrer qu'il s'agit d'une allégorie où Orphée et Eurydice incarnent tout ce qui dans la vie est bon et juste, notamment la civilisation. Par ce trait,

1. Ibid., p. 219

2. Le texte de cette pièce est demeuré introuvable.

la pièce s'apparente déjà au théâtre symbolique (sinon encore symboliste) qui tend à remplacer peu à peu, à partir de 1870, les reconstitutions à l'antique par des drames ayant quelque sens général profond. Cet Orphée de Defontenay ne paraît pas être d'une grande valeur littéraire; son intérêt (s'il en eut jamais) est de porter la marque d'évènements contemporains; le personnage d'Orphée est devenu le porte-parole des idées libérales de l'auteur.

La deuxième pièce antérieure à l'époque symboliste est l'Orphée aux Enfers d'Hector Crémieux, qui fut mis en musique par Offenbach. Nous avons eu l'occasion de mentionner plus haut cet opéra-bouffon, qui n'est qu'une parodie de la légende d'Orphée écrite dans le même style et suivie du même succès que, par exemple, La Belle Hélène. Quoiqu'il en soit, ni la pièce de Crémieux ni celle de Defontenay ne constituent un apport suffisant à la littérature de leur temps, pour que l'on puisse affirmer que le mythe d'Orphée y a joué un rôle quelconque. Pendant ce temps, le mythe de Prométhée qui correspondait beaucoup mieux à l'esprit de l'époque, si confiante à l'égard des pouvoirs de l'homme, a fait l'objet d'un nombre beaucoup plus important de pièces et d'adaptations.

Enfin, une comédie intitulée Orphée aux Enfers fut présentée au Palais Royal en 1857. Son auteur, Thalès Bernard, n'y faisait que parodier l'Orféo de Métastase, et la pièce n'avait d'autre ambition que d'être une "diablerie fantaisiste en un acte".

Si le mythe d'Orphée semble quasi absent du théâtre à l'antique, il ne fut pas complètement oublié par la poésie parnassienne. On peut même affirmer que le personnage d'Orphée joue dans l'œuvre d'un Leconte de Lisle un rôle assez important, non seulement parce qu'il figure dans les Poèmes antiques, mais également parce que Leconte de Lisle fit sous le titre d'Hymnes orphiques la traduction de poèmes liturgiques

portant le nom d'Orphée. Dans les Poèmes antiques, Orphée apparaît d'abord au cours du poème intitulé "Khiron". Comme le titre l'indique, ce n'est pas lui, mais le Centaure qui est le personnage centre du poème. Cependant, Orphée y est au premier plan, et parce qu'il apparaît comme le confident et le disciple du vieillard, le récit semble organisé autour de lui. Orphée vient, en effet, visiter Khiron dans sa grotte. Son aspect est celui d'un héros, à tel point supérieur au commun des mortels qu'on croit voir en lui un dieu: Il est le Sage, mais il est en même temps héros d'épopée. Dans une sorte de "premier plan" grossissant, l'auteur parvient à le présenter comme étant physiquement aussi bien que spirituellement d'une stature immense:

"...Il approche. Les Dieux
D'un sceau majestueux ont empreint son visage
Dans ses regards profonds règne la paix du sage...
C'est un Dieu! pensent-ils; et les vierges troublées
S'entretiennent tout bas en groupes assemblées.
Mais, semblable au lion, le divin Voyageur l
S'éloigne sans les voir, pacifique et songeur."

Si l'idée grecque de la beauté forme le thème essentiel du recueil, elle n'est point cependant incarnée en Orphée seul; celui-ci représente la sagesse, comme Khiron lui-même dont il est sur le point de prendre la succession. Comme Khiron également, et comme le jeune Achille, hôte et disciple de ce dernier, Orphée fait partie du monde mythologique de Leconte de Lisle. Il ne tire pas son importance de sa valeur symbolique, il n'est qu'une figure héroïque parmi d'autres, de même qu'une statue de marbre entourée d'autres statues met en valeur leur beauté et est à son tour mise en valeur par elles.

1. Poèmes antiques, p. 186

Khiron salue longuement le chanteur, en une litanie de périphrases mythologiques et d'allusions à divers événements légendaires, à grand renfort de noms propres destinés à renforcer la couleur locale. A son tour, Orphée se présente au vieillard, s'adressant à lui dans le même style alourdi d'explications érudites, documentation dont on a pu dire qu'il "suffit pour en savoir autant de feuilleter un répertoire spécial. Et, en tout cas, cette érudition en matière de généalogie ne suppose pas du tout la connaissance approfondie des mythes." Par ces traits, le poème de Leconte de Lisle diffère profondément des poèmes symbolistes, qui, parfois, d'un simple mot, savent indiquer la signification profonde d'un personnage, ou d'un objet.

C'est pour apprendre les secrets du cosmos, que Khiron est le seul à avoir reçu des dieux, qu'Orphée se rend auprès du vieillard. Sa mission immédiate consiste cependant à ramener Khiron vers le navire Argo qui est sur le point de partir à la conquête de la Toison d'or; ou du moins, si cela est impossible, d'interroger le vieillard sur le choix d'un chef capable de mener à bien l'expédition. Orphée explique à Khiron la requête des Argonautes:

"Tous m'en dit:--Noble Orphée aux paroles de miel
De qui la lyre chante et la terre et le ciel,
Va! sois de nos désirs le puissant interprète!...
Va! Qu'il cède à nos vœux et qu'il règne sur nous!"²

Les qualités que Leconte de Lisle voit surtout en Orphée, ce sont ses dons artistiques et prophétiques. Il est le chanteur "harmonieux", "aux paroles de miel", "mélodieux"; au fond pas autre chose que les termes conventionnels de tradition pour qualifier divers héros de la mythologie.

1. Fernand Desonay, Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens, p. 256
2. Poèmes antiques, p. 190-1

Le poète s'abrite derrière ces mots; en bon Parnassien, il évite de laisser percer quelque sentiment subjectif, fût-il admiratif ou non, à l'égard du héros.

La même neutralité de ton subsiste dans les récits que fait Khiron des temps pré-historiques de l'Hellade. Si certains vers sont empreints d'émotion, c'est une émotion attribuée au héros par le poète, mais qui ne peut plus être ressentie par personne: telle est la nostalgie de Khiron pour les premiers âges de la terre:

"Oui! J'ai vécu longtemps dans le sein de Kybèle!
Dans ma jeune saison que la terre était belle!"¹

Ou encore:

"Sur la neige des mers Aphrodite, en riant,
Comme un rêve enchanté, voguait vers l'Orient..."²

Il ne s'agit pas du monde extérieur; mais il ne s'agit pas davantage, à vrai dire, de mythologie. Dans ces évocations, en effet, le poète se montre "poète et non pas érudit, et bien plutôt qu'épris d'exactitude scientifique, amoureux de beauté formelle"³.

Le vieillard décrit à Orphée la vie sauvage et libre qu'il menait aux jours de sa jeunesse. Il se sentait si fort qu'il lui semblait pouvoir "êtreindre l'univers entre (ses) bras nerveux"⁴. Et sa joie de vivre n'était troublée par aucune angoisse, car les dieux lui avaient accordé l'immortalité. Cependant, ayant existé si longtemps que sa mémoire contient des siècles de pré-histoire, Khiron est fatigué de vivre et rassasié d'immortalité, puisqu'il ne traîne plus sur la terre qu'une vieillesse indéfiniment prolongée. Cependant, Orphée grâce à sa prescience a compris que le destin de Khiron va subir un changement,

1. Ibid., p. 195

2. Ibid., p. 196

3. Fernand Desonay, op. cit., p. 249

4. Poèmes antiques, p. 196

et que son immortalité se heurte enfin à la tombe. C'est Orphée qui, à cause de la sagesse qui, déjà, est en lui, reçoit l'invitation d'écouter le récit des souvenirs mythiques de Khiron, afin de pouvoir, à son tour, les transmettre à autrui quelque jour. Ainsi, le Centaure relate comment la déesse Artémis l'avait convié à être son compagnon de chasse, (ce qui lui avait valu le don d'immortalité) comment les Pasteurs pacifiques et débonnaires du monde primitif avaient été décimés par des envahisseurs sauvages; comment, sur les débris de ce monde d'autrefois, un monde nouveau avait paru, qui était le monde grec; et comment les Titans avaient été précipités du haut de l'Olympe. Mais, à force de méditer longuement sur ces événements très anciens, Khiron, envahi par l'orgueil des Titans, s'était mis à "délibérer sur les destins des dieux" eux-mêmes, ce dont les dieux allaient se venger en lui ôtant son privilège d'immortalité. A la suite de la guerre des dieux contre les Titans, Khiron en était venu, en effet, à mettre en doute le pouvoir suprême des dieux, et à se demander si quelque force inconnue et toute-puissante ne régissait pas tout l'univers malgré eux:

"Est-il donc par-delà leur sphère éblouissante
Une force impassible, et plus qu'eux tous puissante;
D'inaltérables Dieux, sourds aux cris insulteurs,
Du mobile destin augustes spectateurs,
Qui n'ont jamais connu, se contemplant eux-mêmes,
Que l'éternelle paix de leurs songes suprêmes?"¹

Il y a ici la conception philosophique d'une divinité - ou de divinités - suprêmes mais totalement indifférentes au cours de la nature comme à celui de l'existence humaine, conception opposée à celle de l'orphisme. Orphée n'est évidemment pas un personnage favori chez Leconte de Lisle: ce n'est pas lui, mais bien le jeune Achille qui reçoit la bénédiction de Khiron:

1. Ibid., p. 210

"Viens ! O toi le dernier des nourrissons sublimes
Que mes bras paternels berceront sur ces cimes, ...
Toi qu'aux mâles vertus tout enfant j'ai formé,
Et qui, de mes vieux jours consolant la tristesse,
Fais mon plus doux orgueil et ma seule richesse ! " 1

Orphée, au contraire, est convié à repartir et chargé de transmettre aux Argonautes le refus de Khiron. Pourtant, son séjour chez le Centaure n'a pas été vain: il a appris les secrets dont le vieillard était le dépositaire; et surtout, il reçoit au contact du vieillard sa vocation de chantre prophétique. Il saisit la lyre d'Achille, et, pour la première fois, il fait vibrer l'instrument d'une manière "surhumaine", comme si "un dieu" était caché dans sa poitrine et lui inspirait de tels accords.

Voici comment Leconte de Lisle décrit le chant d'Orphée:

"Ainsi, divin Orphée, ô chanteur inspiré,
Tu déroules ton coeur sur un mode sacré.
Comme un écroulement de foudres rugissantes,
La colère descend de tes lèvres puissantes;
Puis le calme succède à l'orage du ciel;
Un chant majestueux, qu'on dirait éternel,
Enveloppe la lyre entre tes bras vibrante;
Et l'oreille, attachée à cette âme mourante,
Poursuit dans un écho décroissant et perdu 2
Le chant qui n'étant plus est toujours entendu."

Comme nous l'avons déjà fait observer lorsqu'il s'agissait de la description des personnages, et des contes mythiques, le style de Leconte de Lisle révèle qu'il n'y a pas de véritable communion entre le poète et le sujet. Sans doute faudrait-il dire, d'une manière plus absolue: le sujet en lui-même ne l'intéresse pas, car il n'aperçoit pas, comme les symbolistes, de lien intérieur entre le personnage d'Orphée, créateur de musique et de poésie, et sa propre quête de la beauté. En définitive, "Khiron" apparaît comme un long poème sur un sujet mythique; on n'y voit aucune fusion entre la poésie et l'idée; les paroles, trop conventionnelles,

1. Ibid., p. 211
2. Ibid., p. 215

pourraient s'appliquer à n'importe quelle lyre, et à n'importe quel héros. Leconte de Lisle "se garde même d'aventurer ses pas dans la région difficile de la symbolique. La mythologie, quoiqu'il s'en défende et quoiqu'on en ait dit, c'est avant tout, pour lui comme pour la plupart des poètes, un recueil de belles histoires doublé d'un répertoire d'expressions toutes faites."¹ Le souci de la vérité historique et humaine d'un mythe est donc secondaire à la beauté de l'expression. Ce n'est donc ni la mythologie, ni même une description fidèle de la Grèce antique, qui constitue le véritable sujet de Leconte de Lisle: ce qu'on trouve dans "Khiron", comme aussi dans le recueil entier, c'est un monde qui sous une apparence hellénique n'est autre que le monde intérieur du poète, son "rêve hellénique". C'est pourquoi ses évocations mythologiques se révèlent, au bout d'une analyse détaillée, comme procédant avant tout "d'un besoin poétique d'exprimer en de beaux vers des spectacles de beauté."²

On pourrait caractériser de même la traduction des Hymnes Orphiques, où le souci de l'harmonie dans l'expression l'emporte sur le souci de rendre méticuleusement les sentiments religieux des Grecs tels qu'ils sont contenus dans ces prières d'invocation portant le nom d'Orphée. En apparence, il ne s'agit, comme dans l'original grec, que de longues listes de traits et de vertus attribués à diverses divinités, et où les mêmes images reviennent comme en une litanie. A ces hymnes peu poétiques à première vue, Leconte de Lisle a fait subir une transformation subtile. Les mots, dans la traduction, assument une valeur incantatoire. L'invocation est parfois si suggestive que le lecteur voit s'animer l'image du dieu ou de la déesse. Chacun est décrit avec ses caractères traditionnels;

1. Fernand Desonay, op. cit., p. 263

2. Ibid., p. 205

mais les images employées, en évoquant la nature: la mer, le ciel, la montagne, le vent - tendent à revêtir les divinités d'une stature immense:

"Couverte de vêtements bleus, ayant une forme aérienne, Héra, reine universelle, Héra, épouse bienheureuse de Zeus, nourrissant de douces haleines les âmes des mortels...viens avec bienveillance, déesse bienheureuse, illustre, Reine universelle, joyeuse et pleine de beauté." 1

Parfois, des images plus mystérieuses viennent se mêler aux évocations de la nature et à la description de la divinité; ainsi, dans l'invocation à Séléné:

"Entends-moi, déesse, Reine, qui apportes la lumière, divine Séléné! Séléné, qui as les formes du taureau, nocturne, qui marches dans l'air, vierge qui portes des torches, environnée d'étoiles...brillante, aimant les chevaux, mère du temps..." 2

Le ton des Hymnes est donc orphique, non seulement parce que ce sont des poèmes religieux, mais également parce qu'ils expriment une vue harmonieuse de l'univers, en évoquant des correspondances entre les dieux, l'homme et la nature. Toutefois, il ne semble pas qu'il s'agisse là d'une pensée suivie de la part de Leconte de Lisle: en poétisant les Hymnes il fait entrer les dieux et les déesses dans son univers poétique; mais il ne prend nul soin de les rendre actuels en leur donnant un sens symbolique; comme les personnages des Poèmes antiques, ils n'existent que par la beauté de ce qui les décrit. En définitive, ni l'une ni l'autre de ces oeuvres où apparaît le nom d'Orphée ne manifeste une affinité spéciale à l'égard du héros, ou de la religion qui porte son nom; on y devine plutôt un culte général de la beauté, où Orphée ne figure que comme le premier créateur dans le domaine des arts, et où les dieux eux-mêmes resplendissent d'une beauté presque physique. Nous sommes loin encore des interprétations

1. Hymnes orphiques, traduits par Leconte de Lisle, "Parfum de Héra" (XV)
2. Ibid., (VII) "Parfum de Séléné"

symbolistes, dans lesquelles Orphée représente toujours quelque vérité suprême.

Dans les Exilés, Théodore de Banville consacre à Orphée un poème intitulé "La Cithare", où notre héros apparaît, comme dans l'oeuvre de Leconte de Lisle, parmi beaucoup d'autres héros et dieux de la Grèce. Banville cultive, lui aussi, le "rêve hellénique", plutôt que la vérité mythologique ou archéologique concernant la Grèce. C'est à son sujet qu'Anatole France remarquait: "Ses Vénus ne sont point grecques. La Vénus des Hellènes est trop pâle..... Les Vénus de M. de Banville sont vénitiennes. Ce sont des figures dont les peintres disent qu'elles plafonnent. L'Olympe du poète est un Olympe de salle de fêtes." ¹ On a également caractérisé Banville comme un homme de la Renaissance, dont les chants expriment une inépuisable joie de vivre. Ce n'est point tout à fait le cas dans les Exilés, poèmes consacrés précisément à décrire des êtres - dieux, hommes, animaux parfois - différents des autres et par là destinés à la solitude, sinon à l'opprobre. On y trouve cependant le même hellénisme luxuriant que dans les autres recueils de Banville; et, par cette recherche objective visant à rendre l'image de la Grèce telle qu'elle était, tout en revêtant l'image d'une beauté parfaite, ces poèmes se rattachent au Parnasse. Mais la poésie de Banville est d'une grande complexité; elle relève également, par ses tentatives de reconstruction historique et par son sentiment de la nature, du romantisme. Enfin, le symbolisme s'y annonce déjà dans la mesure où (et ceci est plus particulièrement vrai du poème que nous allons analyser), Banville voudrait créer un langage poétique si universel qu'il exprimerait à la fois la beauté de la nature et les plus profondes émotions de l'homme,

1. Ibid., p. 38

en même temps que le lien mystérieux qui existe entre cette nature et ces émotions. Une analyse de la "Cithare" révélera ces diverses tendances.

Le poème se propose de célébrer Orphée, en tant qu'inventeur de la cithare, vainqueur de l'Hadès et créateur des "Chants soumis aux lois du nombre", c'est à dire de la poésie. Dans la présentation du héros, Banville fait sentir avec beaucoup plus d'intensité que Leconte de Lisle la grandeur d'Orphée, presque égale à celle des dieux, l'amour qu'il porte à tout ce qui est vivant, et la communion qu'il possède avec la nature. Il faut noter la violence de la scène: le contraste puissant entre les couleurs du paysage d'une part, et d'autre part la figure d'Orphée, animé d'une ivresse dionysiaque, et semblable à quelque héros romantique égaré dans l'Antiquité:

"Le soir baignait de feux les cimes du Rhodope.
Ces grands monts désolés que la nue enveloppe
S'enfuyaient dans la nuit comme de noirs géants.
Joyeux et regardé par les autres béants,
Orphée, au vent affreux livrant sa chevelure,
Ivre d'amour, épris de toute la nature,
Chantait..."¹

Entraînés par le charme de la voix du chantre, les arbres le suivent en nombre grandissant, jusqu'à ce qu'ensemble ils forment une forêt mélodieuse et remplie de murmures, qui étend ses branches au-dessus d'Orphée. Les rochers eux-mêmes se déplacent, et le torrent "étouffe le sanglot qui toujours le déchire."² Banville fait également une description détaillée des animaux qui viennent aux pieds d'Orphée, et des changements que la musique produit dans leurs apparences, mettant "de la clarté sur leurs mufles hideux".

1. Théodore de Banville, Les exilés, p. 58

2. Ibid., p. 59

Les paroles d'Orphée paraissent d'une haute valeur symbolique en même temps que d'une beauté harmonieuse. Pour invoquer les dieux, Orphée les appelle par leurs noms en des termes inspirés des Hymnes orphiques. De fait, il est probable que Banville a utilisé comme source la traduction de Leconte de Lisle, parue la même année. Les termes d'invocation sont parfois presque identiques à ceux des Hymnes; toutefois, Banville choisit pour chaque divinité les deux ou trois expressions les plus aptes à la décrire, et les dispose en alexandrins, alors que la traduction de Leconte de Lisle était en prose; voici par exemple ce que devient dans le poème de Banville l'invocation à Héra citée plus haut:

"Epouse du roi Zeus, Héra! qui seule animes
Tout, sur les pics de neige et sur les vertes cimes,
Quand se glissent au sein de l'éther nébuleux
Ta forme aérienne et tes vêtements bleus!" 1

Après les dieux, Orphée invoque également les autres habitants du monde mythique: Nymphes, Muses, Démons, guerriers et rois d'autrefois; enfin, tous les immortels, et ceux qui le sont devenus aux Champs-Elysées:

"Vous tous, guerriers, Démons bienfaisants, Roi fidèles!
Vous dont chaque pensée errante en vos prunelles
Contient l'éternité sereine d'une Loi,
Ecoutez la Cithare, où gronde avec effroi
L'orage des sanglots humains, et d'où ruisselle
Comme un fleuve éperdu la vie universelle!" 2

Tous ces habitants de l'éternité sont conviés à écouter le chant de la cithare qui, elle, est un moyen d'expression purement humain, parce que rivé à la souffrance terrestre. C'est parce qu'Orphée comprend, et porte aussi en lui-même, "l'orage des sanglots humains," que la vie universelle peut s'exprimer par son chant. Orphée devient un porte-parole de l'humanité souffrante auprès de ceux qui, parce qu'éternels, sont impassibles.

1. Ibid., p. 60
2. Ibid., p. 61-62

Voilà, à nouveau, un thème romantique, et Orphée, en s'insurgeant contre l'impassibilité des lois de l'univers, et des dieux qui portent ces lois en leurs prunelles, apparaît comme un héros romantique, semblable au Christ du "Mont des Oliviers". Mais pourquoi Orphée est-il ce qu'il est? Pourquoi est-il ainsi déchiré entre la nature humaine et la nature divine, les comprenant toutes les deux? C'est qu'il est poète, partant d'une sensibilité extrême à tout ce qui vit. Pendant, la nuit, il écoute le chant qui semble venir des étoiles, et qui est

"...Si doux que nous prenons ses voix pour le silence!" 1

Cependant, cette vision purement poétique alterne, chez Banville, avec des tableaux mythologiques où règne un hellénisme effréné, ou d'après l'expression d'Anatole France, plus vénitien que grec. Ces mêmes étoiles qu'Orphée contemple dans le silence de la nuit sont en effet le séjour d'un peuple fantasmagorique:

"Héros, nymphes, guerriers, chasseurs, parmi les flots
De clairs rayons, les uns de leurs blancs javelots
Percent, victorieux, des monstres de lumière;
Penchés sur des chevaux à l'ardente crinière,
Coursiers de neige ailés au vol terrible et sûr,
D'autres livrent bataille à des hydres d'azur." 2

Mais tous ces êtres mythiques ne sont pas de simples visions: ils sont, dans la fantaisie du poète, les images de ce qu'il entend. Banville rend ceci en disant que ce sont les astres, avec le "joyeux troupeau" de leurs habitants, qui chantent le chant de l'univers. Ce chant, comme l'univers lui-même, est régi par le Nombre (ce qui montre que Banville attribuait à son héros des pensées pythagoriciennes; mais aussi que la poésie peut et doit être l'expression exacte de ce qui est, qu'elle constitue la formule mathématique de la réalité, puisqu'elle existe par la même loi du Nombre).

1. Ibid., p. 62

2. Ibid., p. 62

Le chant des étoiles a une signification pour l'homme: il l'exhorte à s'élever au-dessus de lui-même, et à conquérir la divinité en se perfectionnant. Ce n'est qu'ainsi qu'il pourra ressaisir la joie, qui maintenant le fuit; et ce n'est qu'ainsi que la mort pourra être vaincue. Voilà des pensées pythagoriciennes - on pourrait aussi dire: orphiques, dans la mesure où les deux religions prêchaient le salut par la purification - et la présence de telles préoccupations parmi de luxuriants tableaux mythologiques caractérise bien le poème entier: Banville est décidé à dire tout ce qui, dans sa pensée, est associé au nom d'Orphée, c'est à dire à décrire le héros lui-même, et à paraphraser les chants que l'antiquité attribue à celui-ci, ainsi que des bribes de la philosophie de ceux qui se réclamaient d'Orphée. C'est dire que l'unité du poème en souffre.

A l'invocation d'Orphée répond, comme un écho, le soupir de toute la nature. C'est comme si, par son chant, il avait éveillé toutes les émotions latentes dans l'âme des choses. Les arbres voudraient le protéger de leur ombre; les balancements de leurs branches sont autant de plaintes longtemps étouffées. Les animaux, par contre, sont pacifiés et revêtus d'une dignité nouvelle; ils palpitent "sous le souffle immense de l'esprit"¹.

Orphée reprend son chant, et c'est pour se faire le porte-parole de tous les êtres que l'on dit privés d'âme: c'est la faute de l'homme, qui est cruel envers ceux-ci et qui refuse d'apprendre leur langage. C'est qu'il ne se rend pas compte que la création entière a soif de la clarté divine. Car c'est l'univers entier: la terre et tout ce qu'elle contient mais aussi les astres et les dieux qui les habitent - c'est tout cela, et non pas l'homme seul, qui cherche à retrouver la communion originelle:

1. Ibid., p. 64

"J'ai vu cela! J'ai vu que dans le firmament
Comme ici-bas, souffrant du même isolement
Et séparés toujours par d'invincibles voiles
L'homme et les animaux, les Dieux et les Etoiles
Vivaient en exil dans l'univers infini,
Faute d'avoir trouvé le langage béni
Qui peut associer ensemble tous les Etres..."¹

Voilà comment le thème de "La cithare" rejoint celui du recueil entier:
Orphée, c'est le chantre de la souffrance humaine comme aussi de la souffrance universelle. Tout ce qui souffre est exilé du bonheur, ainsi que de la communion des autres êtres, car c'est dans la solitude que l'on souffre.

Mais l'exil, dans la pensée de Banville, c'est aussi l'état des choses dont la beauté s'est retirée. Une des sources les plus vives de la souffrance, c'est en effet l'absence de la beauté. La nature la ressent autant que l'homme: elle n'est pas l'idéal - bien au contraire - et gémit de ne pas l'être. "La nature a très rarement raison, à tel point même, qu'on pourrait presque dire que la nature a habituellement tort."²
C'est au poète d'arracher la nature à son exil, en la réhabilitant par la transposition. Celle-ci représente le plus noble pouvoir de l'homme, celui de transformer ce qui est en ce qui devrait être: "La divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, va du fait à l'idéal."³
La vocation d'Orphée, c'est précisément d'être celui par l'envoûtement de qui la "divine transposition" peut avoir lieu, et qui transforme en poésie "le martyr ineffable des choses".⁴ C'est là également la raison d'être de la Cithare. C'est parce que tout, en l'homme et autour de lui, gémit sous la "loi barbare" de l'exil, qu'Orphée a voulu façonner la Cithare.

Alors, le Chant est né; il s'est élevé des flancs de la cithare pour prendre son essor, pour monter vers toutes les étoiles, pour captiver

1. Ibid., p. 65

2. Théodore de Banville, Oeuvres complètes, p. 522 cité par Gengoux, Le symbolisme de Mallarmé, p. 29

3. Théodore de Banville, cité par Gengoux, op. cit., p. 29

4. Les exilés, p. 66

tous les coeurs, et pénétrer toute la nature; puis il est revenu vers Orphée, avec "l'essaim des mots sonores" -- la poésie. En cela, l'Orphée que dépeint Banville annonce déjà ceux des poètes les plus modernes: il est proche du symbolisme parce qu'il épie dans la nature les signes et les échos des émotions humaines. Un autre trait de la "Cithare", qui annonce également les versions modernes, c'est qu'Orphée s'y distingue nettement des figures mythologiques qui l'entourent. Il tient même à le déclarer: ce sont les Muses, et non pas lui, qui doivent chanter les dieux et les héros de l'Olympe. Quant à lui, c'est l'homme qu'il chante, l'homme et sa misère. Il le fait en des termes nettement empreints de romantisme, mais qui montrent, en même temps, une préoccupation qui plus jamais ne quittera les interprètes du mythe d'Orphée: celle de la solidarité, parfois secrète, parfois douloureuse, parfois même ressentie à rebours comme une haine, qui existe entre le poète et le reste des hommes:

"Mais moi, je chante l'homme et sa dure misère
Et les maux qui toujours le tiennent dans leur serre
Pauvre artisan boiteux, qui sous l'ombre d'un mur
Travaille et forge, ayant l'appétit de l'azur!" 1

A la fin du poème, Orphée apparaît, son chant terminé à la tombée de la nuit, dans une apothéose. L'Olympe surgit, baigné de clarté surnaturelle, et pour la première fois les Immortels comprennent la souffrance de l'humanité;

"Et le divin Orphée, interrogeant leurs yeux,
Sentit grandir en lui l'homme victorieux 2
Et bénit l'art des chants en son coeur plein de joie."

Par la puissance du chant, l'homme est devenu proche de la divinité; les choses inanimées elles-mêmes sont consolées, et les dieux sourient aux animaux même les plus disgraciés. C'est, grâce au chant de la Cithare,

1. Ibid., p. 68
2. Ibid., p. 70

l'universelle paix. Et, bien que le règne des dieux olympiens soit depuis longtemps terminé, l'apothéose d'Orphée dure encore aujourd'hui. L'homme a beau être livré à la solitude, "muré tout vivant dans la nuit ténébreuse", il est au moins une sorte d'êtres qui savent le dernier mot de l'énigme: ce sont les poètes qui, comme Orphée, leur premier ancêtre, ont de l'existence une vision que transfigure le Chant.

Enfin, il nous faut rattacher au groupe des Parnassiens un poète qui, par la date de son oeuvre, appartient déjà au XXe siècle: il s'agit de Sébastien-Charles Leconte, qui consacre à Orphée un poème intitulé "Le dernier chant d'Orphée", dans Le Sang de Méduse, publié en 1905. Si l'on a voulu classer S.-C. Leconte parmi les Parnassiens malgré l'écart des générations, c'est que son oeuvre possède à la fois les défauts et les mérites de cette école: "Conçue dans le silence, et mûrie à loisir, l'oeuvre parnassienne de Sébastien-Charles Leconte appelle une profonde révérence. Du Bouclier d'Arès au Sang de Méduse et à l'Holocauste cette oeuvre se dé-¹veloppe selon sa logique grave, hautaine, respectable." Tout, dans l'oeuvre de Leconte, est centré autour de la vocation poétique et de sa dignité. C'est une éternelle caractéristique de l'homme, pense-t-il, que la poésie, destinée à durer autant que l'humanité et à exprimer les plus hautes intuitions de celle-ci: "La poésie semble devoir être éternelle, en ce sens au moins qu'elle fixera, dans ses rythmes, la Pensée humaine, traduite en beauté, aussi longtemps que la Forme du Monde se reflètera dans la Raison de l'Homme, -- aussi longtemps que l'Intelligence universelle prendra conscience d'elle-²même, obscurément, dans la conscience de l'homme." Telle est la définition que, dans la préface au Sang de Méduse, S.-C. Leconte donne de la fonction

1. Henry Dérioux, La poésie française contemporaine, p. 27

2. Sébastien-Charles Leconte, Préface, Le sang de Méduse, p. 9

de la poésie. La poésie, comme la pensée philosophique, est l'enfant de son époque; à chaque époque, l'Intelligence universelle prend conscience d'elle-même dans la raison de l'homme d'une manière différente, et s'exprime donc différemment. Pour S.-C. Leconte comme pour Lamartine, la poésie est la "raison chantée".

Toutefois, S.-C. Leconte est proche des symbolistes par l'importance qu'il attribue aux mythes anciens. La poésie qu'il désire pour son temps doit se composer de trois "essences", qui sont indispensables afin que l'"Esprit" puisse se transformer en "Verbe". Le premier de ces éléments, c'est précisément la beauté antique, "mieux connue de nous, qui savons davantage, que de nos aïeux, qui l'aimaient d'un amour plus fervent peut-être, mais mal informé." ¹ Interprétons: la poésie moderne s'attache moins à reconstituer l'antiquité qu'à l'exprimer d'une manière plus profonde, et plus consciente du lien entre le passé et le présent.

La poésie prend aussi pour sujet "l'angoisse moderne". En particulier, elle doit tenir compte des conflits entre la religion et la science, l'autorité et la liberté, les sciences naturelles et la métaphysique. Bref, la poésie doit savoir exprimer tout conflit qui met face à face le coeur et la raison; et, parallèlement, elle doit être consciente à la fois de ce qui dans notre culture vient de l'héritage judéo-chrétien et de la Grèce, et d'autre part de "l'antique esprit d'incroyance, que nous léguèrent, par les voies d'une hérédité mystérieuse, nos aïeux de l'Iran et du Pays des Cinq-Rivières." ² S.-C. Leconte s'intéresse en effet aux mythes de l'Inde, qu'il considère comme la mère des religions et la matrice des philosophies.

1. Ibid., p. 11

2. Ibid., p. 12

Enfin, c'est également dans l'avenir que le poète trouvera la source de son inspiration; l'homme souhaite toujours le royaume de Dieu, et c'est au poète de lui en montrer le chemin.

Cette Préface explique en partie les poèmes qui suivent, et où revivent d'une manière étrange les mythes anciens. Les héros n'y apparaissent plus en groupes picturaux, comme chez Laconte de Lisle ou chez Banville. Chacun est seul dans un poème; ou plutôt, seul avec le poète qui comprend et partage sa destinée en l'exprimant. C'est ainsi que le poète est mystérieusement présent au débat passionné qui a lieu entre Méduse et son vainqueur. On pourrait même aller jusqu'à dire que le poète s'identifie à Méduse, qui par une souffrance imméritée, infligée sans raison, donne naissance à la Beauté:

"C'est d'avoir tant souffert au tranchant de ton glaive
Vainqueur dont j'ai chéri l'altière cruauté
Que mon âme de nuit s'est éveillée au Rêve, 1
Et c'est de la Douleur qu'est faite la Beauté."

C'est en effet du sang de Méduse que naît Pégase, cheval ailé symbole de la poésie. Il existe une ressemblance frappante entre le thème de ce poème et le suivant, qui est consacré à Orphée. Comme Méduse, Orphée souffre afin que puisse jaillir la beauté. Cependant, Méduse représente plus particulièrement le Verbe, tandis qu'Orphée représente le Chant.

Le poème intitulé "Le dernier chant d'Orphée" est adressé aux Bacchantes par le héros qui sait qu'il va mourir. Avec une prescience exacte qu'il doit à l'extrême sensibilité de sa nature poétique, Orphée décrit la vision qu'il a de son supplice prochain. Il voit la sombre grandeur du tableau, le mouvement effréné de la danse au rythme Orgiastique:

il voit son propre sang couler:

"O Vierges! N'est-ce pas qu'autour de mon supplice
Vos danses mèneront, sous la lune complice
Une orgie en démente au rythme bondissant,
Et de l'antique Olympe ébranlant les murailles
Feront mes funérailles
Ruisselantes de sang?" 1

Orphée ne voit pas dans la mort cruelle qui l'attend une humiliation; plutôt, il en ressent la solennité quasi rituelle, en même temps que la splendeur barbare de cette assemblée de femmes aux cheveux dénoués, prises d'un délire frénétique à la lumière des torches. Il ne leur suffira pas de tuer le poète; encore faudra-t-il qu'elles célèbrent sa mort en dansant revêtues de peaux de bêtes sauvages. C'est le comble de la haine qui les incite contre lui, car il a dédaigné leurs rites:

"Car vos haines sans fin le suivent, ô Prêtresses!
Le poète qui va, dédaignant vos ivresses,
Attentif seulement, sous l'éther radieux,
A l'immortelle voix qui lui parle et l'enseigne,
Qui passe et qui dédaigne
Votre culte et vos dieux." 2

Pendant que les femmes s'excitent ainsi contre lui, Orphée chante le chant le plus grave et le plus pur de sa vie, parce que c'est le dernier. Il sait que son sang, comme le sang de Méduse, ne sera pas répandu vainement. Les thyrses même qui le meurtriront se mettront à fleurir sous les gouttes de son sang. Et ce ne sera là que le commencement de la résurrection: les strophes du dernier chant d'Orphée continueront à hanter la Thrace, portées par l'écho des montagnes. Plus encore: ~~sa~~voix éteinte est reprise par la nature entière, qui plus jamais ne sera entièrement muette, mais dont "l'immortelle plainte" se fera entendre désormais au coeur des poètes. C'est ainsi que "celui qui mourut après avoir chanté" devient

1. Ibid., p. 49

2. Ibid., p. 50

le créateur d'un hymne universel dans lequel s'unissent les voix de tout ce qui vit. Telle est la "victoire funèbre" d'Orphée.

X X X

Si Orphée apparaît déjà parmi les splendides évocations antiques des Parnassiens, et s'il est honoré par eux comme un des plus grands héros de la Grèce, c'est seulement avec le Symbolisme qu'il accède à une sorte de suprématie. Ce furent, en effet, les symbolistes qui voulurent rendre aux mythes grecs et à leurs héros leur ancienne et profonde signification, et qui vouèrent plus particulièrement une dévotion grandissante à Orphée qui fut non seulement fondateur dans le domaine des arts, mais initiateur mystique. Avant d'étudier les versions du mythe auxquelles ce nouveau climat donna lieu, il nous faut en indiquer, brièvement, les causes.

Le Symbolisme est un terme si vaste qu'il vaudrait mieux parler de la situation de la poésie autour de 1885. D'ailleurs, cette époque ne fut pas, ne l'oublions pas, celle du Symbolisme uniquement; "...le Symbolisme, loin d'avoir rempli une époque, représente une minorité d'initiés...Hors du Symbolisme, quoique dans le même temps, nos lettres ont donc compté des noms éclatants et des noms honorables, et vu briller des aurores magnifiques, dont certaines purent s'allumer dans le Symbolisme, mais sont montés dans des ciels nouveaux." Il est intéressant cependant de noter que ce fut la minorité des fervents de l'Ecole qui se passionna pour les mythes. Avant de parler d'eux, considérons un grand précurseur dans l'oeuvre de qui le mythe d'Orphée tient une place qui sans être de tout premier plan, n'est

1. Clouard, op. cit., tome I p. 15

cependant pas négligeable: Mallarmé. Le thème orphique apparaît de deux manières dans son oeuvre: directement d'abord, dans Les Dieux antiques où la légende est relatée et expliquée; et aussi d'une manière latente pour ainsi dire, dans sa poésie, que l'on a souvent qualifiée d'orphique.

Dans la préface aux Dieux antiques, manuel de mythologie adapté de celui de l'Anglais Cox, Mallarmé expose sa conception des mythes. Il marque d'abord toute la diversité qui existe parmi eux: n'avons nous pas, outre les mythes de la Grèce et de Rome, ceux de l'Inde, de la Perse, de la Scandinavie et d'autres régions? Tous les mythes ont en commun une certaine manière de percevoir l'univers, manière à la fois naïve et profonde: nos ancêtres, "ne sachant presque rien d'eux-mêmes et des objets qu'ils percevaient autour d'eux et dans le monde entier,...s'imaginaient que toute chose était douée d'une vie pareille à la leur. C'est ainsi que chacun crut que le soleil et les étoiles, les fleuves et les cours d'eau pouvaient voir, sentir et penser, brillaient ou se mouvaient à leur guise." ¹ Cette manière de concevoir l'univers était commune à tous les peuples; bien plus: les mythes, d'après Mallarmé, proviennent tous d'une source commune, qui serait linguistique. Les légendes se sont formées autour des mots des tribus, mots ayant trait au "décor" de leur existence et à "la vie de tous les jours". Tant que les peuplades demeurèrent en un même lieu, leurs mots gardèrent un sens concret et aisément saisissable à chaque membre. Mais, lorsque les tribus se dispersèrent, le sens original des mots se perdit peu à peu dans la nuit des temps, et les sons qui avaient jadis servi à désigner des objets et des phénomènes naturels dénotèrent dorénavant des géants, des dieux, des héros.

1. Mallarmé, Les dieux antiques, p. 2

Qu'on nous permette d'ouvrir ici une parenthèse qui n'est pas sans rapport, toutefois, avec ce qu'il est convenu d'appeler l'orphisme de Mallarmé. Cette explication de la mythologie ne jette-t-elle pas une lumière inattendue sur le célèbre vers mallarméen:

"Donner un sens plus pur aux mots de la tribu"?

Le poète n'est-il pas, en effet, celui qui sait rendre aux mots leur signification originelle; qui, en les débarrassant de leur gangue, peut retrouver au fond de chacun d'eux le lien direct, et depuis longtemps oublié, entre la conscience humaine et la nature?

La mythologie est donc "un recueil des on-dit" dont l'ensemble constitue une explication de l'univers. Or, la science linguistique permet aujourd'hui de reconstruire cette explication, qui d'après Mallarmé possédait non seulement une simplicité naturelle, mais aussi "une beauté et une vérité merveilleuses". Sur quoi se fonde-t-on pour affirmer l'existence d'une telle explication? Beaucoup de noms de héros ou de demi-dieux, qui en grec et en latin n'ont aucune signification, possèdent un sens parfaitement intelligible dans d'autres langues, et plus spécialement en sanscrit. Le plus grand nombre peut-être des noms mythologiques grecs s'explique de cette manière. "Voyez l'histoire d'Endymion; Séléné, qui le visite, y est encore la lune; tout ce que l'on avait oublié, c'est qu'Endymion était le nom du soleil quand il plonge dans la mer; si bien qu'on prit celui-ci pour un jeune homme que la lune avait regardé complaisamment"¹.

Un exemple frappant de l'origine commune des mythes, c'est le mythe de l'enfant destiné, d'après une prédiction, à tuer ses parents, ce à quoi les parents s'efforcent de pallier en abandonnant l'enfant.

1. Ibid., p. 4

Celui-ci est toujours recueilli par une bête sauvage et élevé par un berger; il grandit en stature et en vertu, jusqu'au jour où sans le savoir il accomplit l'affreuse prédiction. Ce mythe se retrouve à peu près semblable, et en plusieurs versions où seuls les noms diffèrent, chez les Grecs, les Romains, les Hindous, les Perses et les Norses. Mallarmé juge absurde la pensée que plusieurs grands peuples bravant le temps et la distance se seraient concertés pour inventer la même histoire immorale et triste. Bien plutôt, toutes ces légendes doivent avoir une racine commune qui n'est autre qu'un ensemble de phrases destinées jadis à décrire un événement extérieur; et ce sont ces origines naturelles des mythes qu'il s'agit de retrouver.

L'oeuvre du mythologue rencontre ici celle du poète. Tous deux sont conscients de l'origine commune des mythes qui, malgré les différences historiques et géographiques, prennent le même visage parce qu'ils jaillissent des mêmes impressions, des mêmes espoirs, des mêmes craintes. Or, ce sont ces mêmes émotions qui inspirent aujourd'hui encore le langage des poètes de tous les pays. "Oui, maintenant comme autrefois les poètes ne font autre chose qu'attribuer la vie à ce qu'ils voient et à ce qu'ils entendent autour d'eux." ¹ C'est ainsi que le soleil apparaît comme un fiancé qui sort de sa chambre, ou un héros qui se réjouit de parcourir sa route; tels sont en somme, tous les héros mythiques; et tout homme sensible ressent encore aujourd'hui la séduction des Fables où figurent ces héros.

La légende d'Orphée est interprétée dans les Bieux antiques comme la Préface permettait de le prévoir, en fonction de ce que Mallarmé appelle la "tragédie de la nature", qui n'est autre que la double et

1. Ibid., p. 10

grandiose évolution solaire, quotidienne et annuelle. L'auteur note d'abord que le mythe d'Orphée est en rapport étroit avec le mythe de Ribhu, son équivalent indien. Or, Ribhu paraît avoir été, à une époque très primitive, l'appellation du soleil, appellation qui dans les Védas se trouve appliquée à de nombreuses déités. Le sens primitif du personnage mythique d'Orphée aurait été celui de l'énergie et du pouvoir créateur. Suivant d'autres opinions, Orphée représenterait "les vents qui arrachent¹ les arbres dans leur course prolongée, en chantant une sauvage musique." Deux notions essentielles de la légende d'Orphée seraient celle du matin avec sa beauté éphémère, et celle de la brise accompagnant l'aurore. Le nom d'Eurydice en effet, comme plusieurs autres noms mythologiques (Europe, Eurytos, Euryphassa), dénoterait "le vaste jaillissement de l'aurore dans² le ciel." Le serpent qui mord Eurydice serait le serpent des ténèbres tuant le beau crépuscule; et le voyage d'Orphée aux enfers, le parcours du soleil qui passait pour accomplir un long voyage nocturne afin de ramener l'aurore au matin.

Comme ces affirmations de Mallarmé sont inspirées en grande partie de l'oeuvre du mythologue Cox, elles sont moins importantes pour notre étude par la nature exacte de leur contenu que par l'influence que ce contenu a pu exercer sur la poésie de l'auteur. Nous avons relevé au passage une indication quant au sens des "mots de la tribu". Une autre question à proprement parler mallarméenne, et en vue de laquelle la préface aux Dieux antiques semble nous indiquer la réponse, c'est celle d'une explication mythologique de l'univers par un retour au sens originel des mythes. Et nous nous aventurerons même jusqu'à affirmer que cette explication de l'univers n'est sans doute pas loin, dans l'esprit de Mallarmé,

1. Ibid., p. 192

2. Ibid., p. 192

de ce qu'il a appelé dans une lettre à Verlaine "l'explication orphique"¹ de l'univers. Dans cette lettre, publiée en 1924 et que l'on a appelée l'"autobiographie" de Mallarmé, celui-ci annonce la rédaction future d'un "livre qui soit un livre", c'est à dire l'oeuvre rêvée, qui ait à la fois une extrême beauté poétique, et la valeur d'une révélation métaphysique: "Le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un: l'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence."²

Cette citation, en même temps qu'elle esquisse en quelques mots le but suprême de l'oeuvre mallarméenne: fusion parfaite du vrai et du beau, qui ait à la fois le poids de la philosophie et la légèreté du jeu littéraire, résume aussi le sens du mythe d'Orphée dans l'oeuvre des symbolistes qui suivront. La différence essentielle, c'est que Mallarmé a voulu, avec la ténacité désespérée que l'on sait, tirer cette explication de la quintessence des mots, par une alchimie du verbe suprêmement consciente d'elle-même. Les disciples, au contraire, recherchent cette explication dans l'apprivoisement du mystère, c'est à dire en cultivant des doctrines ésotériques et en essayant de les revêtir de la beauté verbale; cette synthèse n'est pas toujours couronnée de succès.

Il reste que, par des moyens différents, Mallarmé et les symbolistes se sont exercés à l'explication orphique de l'univers, qui serait la révélation parfaitement une de la vérité et de la beauté. Le danger d'une telle tentative est apparent; mais, au dire de Marcel Raymond, "ce mot d'orphisme est là pour nous rappeler que si la tâche du poète est parallèle à celle du savant, elle ne se confond pas avec elle; les analogies

1. Non souligné dans le texte.

2. Lettre à Verlaine, citée par Clouard, op. cit., p. 43

qu'ils recherchent l'un et l'autre ne sont pas du même ordre et l'univers qu'ils construisent repose sur des bases différentes.¹ Le critique poursuit en disant que l'orphisme de Mallarmé offre sans doute matière à discussion; en effet, l'idée orphique indique une attitude de réceptivité devant le mystère, attitude qui ne s'accorde point avec la "volonté d'hyperconscience" de Mallarmé. Disons plutôt que Mallarmé aurait voulu assumer une attitude orphique, si sa nature le lui avait permis. Il échoua, et la preuve en est dans le poème intitulé "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard": on ne peut élever jusqu'à l'absolu des créations purement verbales.

L'Ecole symboliste, par contre, s'empara avec enthousiasme, sinon toujours avec le plus grand succès littéraire, du personnage et du mythe d'Orphée aussi bien que de l'idée d'exprimer l'univers en des termes orphiques, au sein desquels beauté et vérité ne fassent qu'un. Tout cela était englobé dans l'esthétique symboliste, avec son parti-pris d'intense idéalisme. L'influence du romantisme allemand se faisait sentir (on se souviendra que Novalis, comme Mallarmé, avait voulu écrire une Bible - un livre qui fût le livre par excellence). On admirait Wagner, et un groupe de jeunes auteurs wagnériens se forma autour de Théodore de Wyzewa, poète à la fois chrétien et platonicien. Il pensait que le monde extérieur n'existe pas et que l'homme est souverainement libre, puisqu'il peut régner sur les choses par la pensée, l'imagination, la force de l'art. Edouard Dujardin fut un autre animateur du symbolisme idéaliste. Outre son œuvre de poète et de romancier, il est connu également comme historien des religions; enfin, il a beaucoup travaillé à faire connaître en France l'œuvre de Wagner, et son importance, non seulement dans le domaine de la musique mais aussi dans ceux de la poésie, de la philosophie et de l'esthétique.

1. Marcel Raymond, De Baudelaire au surréalisme, p. 31

C'est lui qui, en 1885, fonda la "Revue wagnérienne", qui fut suivie en 1886 par la "Revue indépendante", de 1904 à 1913 par la "Revue des idées", et enfin, en 1917, par les "Cahiers idéalistes français". Autour de lui étaient groupés Villiers de l'Isle-Adam, Schuré, Champfleury, Mendès qui furent les premiers wagnériens, que rejoignirent bientôt Mallarmé, Wyzewa, Bourges, Rod, Morice, et le musicien Lamoureux. Il est significatif que c'est Dujardin qui, ayant un jour emmené Mallarmé à un concert spirituel chez Lamoureux, ouvrit au poète le monde wagnérien, et par là la perspective d'un art total.

Dans ce climat nouveau, Wagner régnait en dieu. Il incarnait pour tous ces disciples fervents "l'art complet", au sein duquel plastique et musique sont appelées à appuyer la littérature. Ces symbolistes suivaient Wagner jusque dans ses conceptions philosophiques, parlant comme lui de la véritable essence des choses, qui est opposée à leurs apparences. En art comme en philosophie, ils cherchaient l'âme humaine dans le mystère, au-delà des sens comme de l'intelligence. Mallarmé conçut à leur contact le désir d'une poésie où vers et musique soient unis dans une fusion parfaite, exprimant ainsi "les rapports qui existent dans tout". Et tous vivaient dans un monde purement cérébral, "émouvant de langueur ou de bizarre éclat, propice aux élans de religiosité."¹ Cependant, parce qu'une intuition purement esthétique avait été tout le fondement de leur pensée, ces symbolistes étaient d'un individualisme extrême, chacun rendant dans sa poésie une vision toute personnelle des choses.

A l'influence de Wagner se joignaient d'autres influences étrangères, qui toutes, cependant, s'exerçaient dans le sens idéaliste et mystique. Après Baudelaire, Mallarmé avait été le traducteur d'Edgar Allan

1. Clouard, op. cit., p. 103

Poe, qu'on lisait avec révérence; mais on lisait également Blake, Coleridge, Shelley, Wordsworth, Keats, et plus tard Swinburne et Rosetti, ces deux derniers apportant un souffle de rêve celtique. Enfin, ce groupe choisissait ses maîtres en matière de philosophie parmi les penseurs idéalistes, les mystiques même: il s'inspirait de Swedenborg et de Saint-Martin, comme l'avaient fait Nerval et Balzac. Et ce n'est pas médire de ce cénacle que d'affirmer qu'il ne fut pas entièrement sans entrer en contact avec un autre groupe plus idéaliste et mystique encore: celui de la Rose-Croix esthétique. Nous reparlerons de celui-ci comme d'un second foyer d'étude des mythes anciens; il suffit de marquer ici que l'histoire littéraire compte ces mystiques parmi les facteurs qui exercèrent une certaine emprise sur la pensée des auteurs groupés autour de la "Revue wagnérienne": "on ne blaguait pas toujours le Sâr Péladan, Stanislas de Guaita formait des disciples, et l'on faisait une vogue à Papus"¹, dit Clouard.

Pour comble d'engouement ésotérique, on fréquentait de bonne foi les séances spirites. Dans une thèse consacrée au Symbolisme, André Barre inscrit au compte de l'année 1884 la trente-troisième édition du Spiritisme à sa plus simple expression et la trente et unième du Livre des Esprits² de Kardec! Enfin, on s'intéressait aux religions de l'Inde, et le bouddhisme en particulier jouissait d'une renaissance. Quant à ces influences spirites et orientalistes, on ne saurait affirmer trop légèrement qu'elles marquèrent tel ou tel auteur. Nous nous contenterons, comme Clouard, de les noter au passage; nous dirons aussi qu'à la suite de cette "épidémie morale", le mythe d'Orphée connut une résurgence sans précédent dans l'histoire de la littérature française, et que cette résurgence eut pour double source les travaux de la "Revue wagnérienne" et des revues qui lui firent suite d'une part, et, d'autre part, ceux de la Rose-Croix esthétique.

1. Ibid., p. 102

2. Ibid., p. 102

Parmi les livres qui parurent à cette époque et qui contribuèrent à placer le personnage d'Orphée, devant l'esprit des lecteurs comme étant un des grands bienfaiteurs spirituels de l'humanité, il faut citer en premier lieu Les grands initiés d'Edouard Schuré. Cet ouvrage présente en effet le double intérêt d'être à la fois le résultat de toute cette recherche de la vérité dans les mythes, les religions et les mystères anciens; et d'autre part, d'être devenu à son tour une source d'influence sur la pensée d'auteurs plus jeunes. Avant d'aborder le très captivant chapitre des Grands initiés consacré à Orphée, il serait bon de rappeler que l'auteur, historien fort imaginaire et quelque peu mystique, fut aussi un poète. Idéaliste, il l'était bien avant que n'eût sonné la grande heure du symbolisme; dans son Alsace natale, il chantait déjà, parfois, l'attrait de l'idéal, de l'inconnu, du mystère; la beauté du passé; et l'amère déception de vivre le moment présent, qui s'évanouit alors même qu'on s'y croyait plongé:

"Que le présent est vide et combien peu je l'aime!
Ses brillantes couleurs pour moi sont sans attrait;
Car pour l'ardent songeur le paradis lui-même
S'il l'avait devant lui bientôt se flétrirait...
Le présent c'est le jour, superbe, épanoui,
Mais ses flèches de feu détruisent le mystère." 1

Un courant d'auto-critique traverse pourtant ce poème, et permet de penser que, si Schuré à l'époque parisienne allait puiser toute son inspiration dans les mythes lointains du passé, et tout son espoir dans l'avenir mystique que recélait pour lui l'au-delà, il ne fut pas indifférent au présent; et qu'en définitive, il ne voulait dérober leurs secrets à ce passé et à ce futur que pour en enrichir le présent:

"Nous sommes ces grands fous qu'un vain espoir enivre;
Nous gaspillons la vie en songes superflus;
Nous ne savons chanter, aimer, souffrir et vivre
Que pour ce qui va naître et pour ce qui n'est plus." 2

1. Extrait d'un poème intitulé "L'idéalisme", dans Chants de la Montagne, p.187.
2. Ibid., p. 187.

Publiés en 1889, Les grands initiés connurent une vogue immense. L'ouvrage en était en 1946 à sa cent quarante-neuvième édition; et le critique André Bellessort put dire un jour à l'auteur: "Vous avez conquis non seulement votre public, mais le public."¹ La popularité ne constitue pas l'indice de la qualité littéraire, ou de la vérité historique d'un ouvrage; elle prouve cependant que l'effort de l'auteur correspond à un besoin de l'époque: il est évident que la génération de 1885, lasse du naturalisme et du positivisme, aspirait à d'autres horizons et se cherchait un maître. La vogue du mythe d'Orphée survient, nous semble-t-il, comme la réponse à ces aspirations.

Dans la préface aux Grands initiés, Schuré analyse cet ardent besoin de vérité chez ses contemporains. Il les voit las de la division de plus en plus profonde entre la science et la religion. "La Religion sans preuve et la Science sans espoir sont debout, l'une en face de l'autre, et se défient sans pouvoir se vaincre."² Les savants de l'époque et avec eux tous ceux qui avec une confiance illimitée comptent sur l'accumulation des faits scientifiques pour assurer le progrès de l'humanité, se trompent lorsqu'ils tentent de transposer sur le plan spirituel les méthodes de la science. La vérité scientifique n'est en effet qu'un aspect de la Vérité; et cela, les sages de la Grèce et de l'Orient le savaient mieux que les modernes. Sans nier que la vérité doive être fondée sur la connaissance du monde physique, ils maintenaient qu'elle réside avant tout dans l'âme. Pourtant ces sages: Rama, Krishna, Hermès, Moïse, Orphée, Pythagore, Platon, Jésus (La liste des personnages étudiés dans le livre constitue déjà une thèse en soi) n'étaient pas de purs contemplatifs; c'étaient des créateurs, à qui nous devons les religions, les sciences, les arts. Il s'agit de demander aux religions qu'ils ont fondées

1. Préface aux Grands initiés, p. VII

2. Ibid., p. X

l'initiation à la sagesse et à la vérité. Et Schuré se propose de dégager l'histoire secrète et la tradition ésotérique de chacune de ces religions.

Schuré affirme également que la psychologie intime de son époque, telle qu'elle s'exprime à travers la poésie, la littérature et la musique, paraît traversée par "un immense souffle d'ésotérisme inconscient". Il existe une réelle soif du monde invisible, soif que les regrets, les doutes, les mélancolies et jusqu'aux blasphèmes des romanciers naturalistes et des poètes décadents ne font que rendre plus évidente.

Voyons maintenant le personnage et l'oeuvre d'Orphée tels que Schuré les dépeint dans Les grands initiés, c'est à dire comme possesseurs d'un remède au désarroi de son temps. Il le fait avec vigueur, imagination, et une verve étayée par de solides recherches historiques, même si on la sent surtout soutenue par l'enthousiasme du croyant. L'auteur trace d'abord un tableau saisissant d'une époque mystérieuse et primitive: c'était au temps de Moïse, cinq siècles avant Homère, treize siècles avant Jésus-Christ. L'Inde, ayant perdu peu à peu son ancienne splendeur, s'enfonçait dans son âge des ténèbres. L'Assyrie continuait à opprimer l'Asie. Et, plus près de la terre d'Orphée: "L'Egypte, très grande par la science de ses prêtres et par ses pharaons, résistait de toutes ses forces à cette décomposition universelle; mais son action s'arrêtait à l'Euphrate et à la Méditerranée. Israël allait relever dans le désert le principe du Dieu mâle et de l'unité divine par la voix tonnante de Moïse; mais la terre n'avait pas encore entendu ses échos." ¹ Voilà le pays d'Orphée situé par rapport aux autres, car Schuré garde toujours à l'esprit les rapports universels entre les religions.

1. Ibid., p. 222

La péninsule montagneuse qu'est la Grèce était peuplée par une race qui avait subi les impulsions de plusieurs civilisations antérieures. Des colonies venues de l'Inde, de l'Égypte, de la Phénicie s'établissaient sur ses rivages, ajoutant encore à leur variété. On y voyait passer des flottes entières, parfois riches marchands phéniciens, parfois pirates de Lydie. Souvent, leurs navires étaient accompagnés de prêtres qui paraissaient leur commander. Ceux-ci étaient en possession de secrets mystiques, et les images de bois grossièrement sculptées qu'ils portaient avec eux n'étaient en réalité que les symboles de leur conception de la nature, de leurs lois, de leur organisation civile et religieuse. Ces dieux étrangers s'installèrent peu à peu dans les sanctuaires de la Grèce. Il existait alors parmi les Grecs deux sortes de divinités: les divinités mâles et cosmogoniques, et le "cortège brillant des divinités féminines", plus influentes. Cette différence entre les divinités se faisait sentir plus particulièrement en Thrace, pays rude et sauvage situé au Nord de la Grèce. La race qui l'habitait était celle des Doriens, peuple mâle aux traits accentués, au caractère décidé. Dans la géographie sacrée de la Grèce (et chaque pays, au dire de Schuré, avait une géographie sacrée), la Thrace apparaissait comme "le pays saint par excellence, le pays de la lumière et la véritable patrie des Muses"¹. Ses montagnes portaient en effet les temples les plus anciens de Kronos, de Zeus et d'Ouranos. Là se trouvait l'origine légendaire des arts, puisque les poètes fabuleux: Linos, Amphion, Thamyris, chacun symbolisant un genre de poésie, avaient élu cette région pour y vivre, chanter et mourir suivant leurs légendes respectives.

On voit que Schuré distingue nettement Orphée des autres poètes mythiques. Eux, pense-t-il, n'étaient que les représentations allégoriques de diverses doctrines. Orphée, par contre, vécut dans la

1. Ibid., p. 226

réalité d'une vie dont le rayonnement envahit toute la Grèce et persiste encore de nos jours. "L'adoration des sanctuaires, la tradition des initiés, le cri des poètes, la voix des philosophes - et plus que tout le reste: son oeuvre, la Grèce organique - témoignent de sa vivante réalité!"¹

Orphée était destiné à jouer un rôle crucial dans la lutte entre les deux religions qui se partageaient la Thrace: le culte solaire et le culte lunaire. De fait, Schuré considère ce conflit comme étant d'une nature fondamentale, sinon cosmique; il y voit le reflet de l'universelle alternance du principe masculin et du principe féminin, et en Orphée, celui qui par la perfection de sa science allait montrer la voie de la réconciliation.

La guerre entre les adorateurs du soleil et ceux de la lune n'était pas une futile querelle de deux sectes obstinées. Il y allait de deux théologies, de deux cosmogonies, de deux organisations sociales entièrement divergentes. Les cultes solaires avaient leurs temples au sommet des montagnes; leurs prêtres étaient des hommes, et leurs lois étaient des plus strictes. Les cultes lunaires, au contraire, affectionnaient les forêts sombres et les vallées profondes; leurs rites étaient célébrés par des femmes, qui pratiquaient des arts occultes et avaient le goût de l'excitation orgiastique. Prêtres et prêtresses se vouaient une haine mortelle, conformément à la "lutte des sexes, lutte antique, inévitable,... éternelle entre le principe masculin et le principe féminin."²

Or, cette situation ne pouvait durer car elle empêchait le développement de la civilisation, qui ne peut avoir lieu que si les deux principes sont en équilibre. Le peuple, d'ailleurs, avait été gagné au culte lunaire,

1. Ibid., pp. 227-228

2. Ibid., p. 228

et attribuait à la divinité suprême le sexe féminin. Les prêtresses d'Hécate, s'étant approprié le culte de Bacchus et ayant pris le nom de Bacchantes, dominaient les hommes par la terreur. Si un étranger s'aventurait parmi elles, il était mis en pièces.

C'est alors qu'apparut en Thrace Orphée, "un jeune homme de race royale et d'une séduction merveilleuse", que l'on disait fils d'Apollon. Sa voix, lorsqu'il parlait des dieux, paraissait inspirée, et son regard rayonnait d'un étrange mélange de force et de douceur. Les Bacchantes, séduites par sa beauté, rôdaient autour de lui "comme des panthères".

Puis, le "fils d'Apollon", comme on l'appelait, disparut. Ici, Schuré semble donner créance, symboliquement, à l'hypothèse des origines égyptiennes de l'orphisme. Il affirme, en effet, qu'Orphée s'enfuit en Samothrace, puis en Egypte, où il demanda asile à des prêtres à Memphis, et fut instruit dans leurs mystères. Les Thraces, pendant ce temps, le crurent mort et descendu aux enfers. Il revint au bout de vingt ans sous un nom d'initiation qui était le signe de sa mission parmi les hommes: Orphée, (ou Arpha, de deux noms phéniciens signifiant lumière et guérison). Il était désormais "celui qui guérit par la lumière".

Orphée élut domicile dans le plus ancien des sanctuaires de Zeus, au sommet du mont Kaoukaïon, où s'étaient réfugiés de vieux prêtres d'Apollon. Il y fut accueilli comme le Messie. Rapidement, il transforma le culte de Bacchus, ramena à la raison ses prêtresses et entraîna à sa suite, non seulement les Thraces mais des Grecs en nombre grandissant. Son influence pénétra dans tous les sanctuaires de la Grèce, mais, au dire de Schuré, ce ne fut pas toujours au nom du même dieu; c'est ainsi qu'il aurait consacré la domination de Zeus en Thrace, et celle d'Apollon à Delphes;

l'important, pour lui, paraissait qu'il y eût un seul dieu souverain en un temple. Enfin, il créa les Mystères, et il enseigna une religion universelle dans laquelle Zeus et Dionysos n'étaient plus qu'un seul être cosmique.

Poursuivant sa reconstitution de la vie d'Orphée, Schuré le montre maintenant au temple de Jupiter, sur le mont Kaoukaïon, en compagnie d'un disciple qui désire l'initiation. Voici comment l'auteur décrit Orphée, devenu le grand prêtre d'une religion organisée: "Vêtu de lin blanc comme les autres, il est couronné de myrthes et de cyprès. Il porte un sceptre d'ébène à tête d'ivoire et une ceinture d'or, où des cristaux jettent des feux sombres, symboles d'une royauté mystérieuse. C'est Orphée." ¹ A l'occasion de l'initiation du jeune myste, c'est toute la doctrine secrète qu'Orphée lui enseigne: "le secret des mondes, l'âme de la nature, l'essence de Dieu". ² Un seul être est vraiment roi: c'est Zeus, et toute autre divinité tient de lui son existence. Ce dieu suprême est à la fois le Père et la Mère, l'époux et l'épouse divine, dans l'unité la plus absolue qui soit. C'est là le premier mystère.

Le second, c'est que Zeus étant le grand Demiurge Dionysos est son fils, "son Verbe manifesté" ³. Voici comment Dionysos fut mêlé à "l'abîme douloureux des générations": un jour que, penché sur les nuages, il contemplait les constellations, il vit sa propre image qui lui tendait les bras, et s'éprit d'elle. Il poursuivit la merveilleuse image, mais elle le fuyait toujours. Enfin, au fond d'une vallée, il entra dans une grotte où il aperçut Perséphone, et s'arrêta devant elle muet de ravissement. C'est alors que survinrent les Titans et les Titanides; ceux-là jaloux de sa beauté, celles-ci séduites et irritées par elles, tous se jetèrent sur lui

1. Ibid., p. 233

2. Ibid., p. 233

3. Ibid., p. 235

d'un commun accord et le mirent en pièces. Ils se distribuèrent ensuite ses membres, les firent bouillir et enterrèrent son coeur. Jupiter, pour venger ce crime, foudroya les Titans, et Minerve emporta dans l'Ether le coeur de Dionysos, qui y "devint un soleil ardent."¹ De la fumée qui se dégageait du corps de Dionysos sont nées les âmes des hommes. Lentement, elles remontent vers le ciel pour y rejoindre le coeur de Dieu, et lorsque toutes l'auront touché et se seront irradiées à son contact, Dionysos ressuscitera tout entier.

Quant au troisième secret que doit apprendre le jeune myste, c'est celui de la résurrection de Dionysos. Orphée révèle au jeune homme le conflit qui oppose la nature titanique des hommes à la nature divine. Les hommes sont en effet la chair et le sang de Dionysos. Et ces innombrables membres épars se cherchent à travers les souffrances de la vie, non seulement une vie, mais maintes existences perpétuellement recommencées. Au lieu de monter vers Dionysos, ils se laissent de plus en plus séduire par le gouffre terrestre. Les initiés cependant, connaissant le secret de la misère des hommes, s'efforcent, en les attirant en leur enseignant la purification, de reconstituer "le corps vivant de la divinité".² Les initiés ont un immense pouvoir; ils savent "faire pleurer le ciel et jubiler la terre";³ ils contrôlent en quelque sorte la mort et la résurrection de Dieu. Tels sont les efforts héroïques que devait faire Schuré, et tous ses contemporains passionnés d'ésotérisme comparé, pour assimiler tant soit peu le mythe barbare du démembrement de Dionysos à l'histoire de la Crucifixion.

Mais ce n'était là qu'une première initiation. Ayant fait pénétrer le jeune homme dans une cellule au fond du temple qui était sa retraite, et qui regorgeait de rouleaux de papyrus contenant la doctrine secrète, Orphée lui promet de l'emmener l'année suivante à une fête dionysiaque

1. Ibid., p. 235
2. Ibid., p. 236
3. Ibid., p. 236

dans la vallée de Tempé; là, tout lui sera révélé.

Cette fête a lieu la nuit, en pleine atmosphère de mystère.

Le jeune homme y voit défiler de longs cortèges de futurs initiés comme lui-même, ainsi que des groupes de femmes. Nul ne connaît ceux qui l'entourent, et pourtant éprouve déjà à leur égard le sentiment de la communion.

D'ailleurs, chacun en venant a renoncé à son nom et, pendant sept jours, se transforme afin de passer dans une vie nouvelle. Les futurs initiés sont groupés suivant leurs personnalités; chaque groupe reçoit un costume particulier et agit d'une manière particulière. Des femmes mélancoliques, vêtues de noir, éplorées, invoquent Perséphone; des adolescents vêtus de longues tuniques de laine et couronnés de lierre portent en l'honneur de Bacchus des coupes de bois ciselé, symboles de vie. Tous ces groupes se dirigent vers le temple de Tempé, et l'atteignent au matin. Au moment précis où le soleil levant lance ses premiers rayons, les portes de bronze du temple s'ouvrent, et Orphée paraît. Il est l'hiérophante et le prophète de ces foules. Il rayonne d'une jeunesse éternelle. Les paroles adressées par Orphée aux futurs initiés sont des paroles de consolation et d'encouragement. Il leur promet qu'ils seront libérés du cercle douloureux des métempsychoses, et qu'ils deviendront comme une seule âme et un seul corps "dans la lumière de Dionysos"¹. Puis il invoque sur eux Eros, afin qu'ils participent désormais à l'universel amour.

Cependant, le disciple de Delphes attend la révélation totale promise par Orphée. La scène de "l'évocation" qui suit, parce qu'elle produit chez le lecteur une impression d'étrangeté et de dépaysement complet dans sa frénésie incantatoire, n'est pas sans rappeler certaines scènes de Là-bas. Le procédé est le même, qui foudroie par la bizarrerie des impressions. La différence, c'est que chez Schuré il existe une résolution

1. Ibid., p. 245

d'édifier le lecteur par tous les moyens; pour les Décadents, le pittoresque, fût-il religieux, constituait un but en soi.

Au disciple de Delphes et à lui seul, Orphée va révéler les secrets qui sont cachés aux foules, même aux initiés, et qui font la force des sanctuaires. Dieu, dit-il, est un, et "toujours semblable à lui-même". Pourtant, les dieux sont innombrables, "car la divinité est éternelle et infinie"¹. Dieu se manifeste par les dieux, qui sont les âmes divines des astres. Chaque astre possède la sienne; mais toutes sont issues de la lumière de Zeus. Chacun entraîne à sa suite des multitudes de planètes, qui sont les âmes des hommes libérées du cercle des générations. Toutes ces entités environnent de partout les vivants et les dirigent. L'initié connaît ces entités, et les voit. Mais les démons de l'abîme s'efforcent toujours d'entraîner à nouveau les âmes dans le cycle des naissances. C'est pour affronter ces puissances ténébreuses qu'Orphée est descendu aux Enfers.

Orphée commande alors à son disciple de se coucher à l'abri d'une roche. Là, il le plongera dans le sommeil et lui fera apparaître les dieux afin qu'ils se manifestent à lui vivants et qu'ils lui révèlent l'avenir mystique du monde. Ayant jeté quelques parfums sur le feu d'un autel, Orphée saisit son sceptre terminé par un cristal flamboyant, et commence à invoquer les dieux, au nom de l'âme d'Eurydice. Le disciple est plongé dans la terreur, car il entend soudain un tonnerre souterrain ébranler les profondeurs de la montagne, qui se met à trembler. Il ne voit plus Orphée qu'à travers un rideau de fumée; puis le prophète disparaît complètement, pendant que le disciple se sent terrassé et rivé au sol par des forces irrésistibles. Ce qu'il voit, ce sont d'abord les puissances ténébreuses dont parlait Orphée: visions immondes de centaures, d'hydres, de gorgones,

1. Ibid., p. 248

des masses d'ombres gémissant dans les ténèbres, implorant Perséphone qui est plongée dans le même sommeil qu'elles et ne peut les délivrer. Puis apparaissent des femmes terribles aux yeux injectés de sang: ce sont les Furies; elles sont à l'Enfer ce qu'étaient à la terre les Bacchantes, et défient les ombres d'échapper à leur puissance. Perséphone s'évanouit, et tout disparaît.

L'horreur fait place à une vision céleste: Perséphone sommeille cette fois sur un lit de fleurs devant l'Olympe. Tout est beau, et l'on entend les chœurs des initiés répondant aux harmonies de la nature. Dionysos apparaît, et effleurant Perséphone de son thyrses, la réveille enfin. Et ce sont les noces mystiques de Perséphone et de Dionysos, du ciel et de la terre. Dionysos emporte au ciel son épouse, et "un immense cri d'amour part(it) du ciel et de la terre, comme si le frisson sacré des Dieux en passant sur la grande lyre voulait déchirer toutes les cordes, en égrener les sons à tous les vents."¹

Le disciple se sent entraîné à travers des espaces infinis... et se retrouve devant Orphée, qui prononce le mot de l'énigme: ce songe, c'était l'image de la Grèce qu'il rêve de créer. Mais, pour que ce rêve puisse s'accomplir, Orphée doit périr, et le disciple continuer sa tâche.

Lorsque le maître et le disciple reviennent au temple du mont Kaoukaïon, c'est pour apprendre des prêtres la nouvelle d'une insurrection des Bacchantes conduites par Aglaonice, magicienne et prêtresse d'Hécate.² "Je savais tout cela, dit Orphée, et tout cela devait venir". Il fait part aux prêtres de sa décision, qui est d'aller affronter les Bacchantes, armé de sa seule parole. Il emmène avec lui son disciple, et pendant qu'ils s'acheminent ensemble vers leurs ennemies, Orphée partage avec son disciple

1. Ibid., p. 253

2. Ibid., p. 256

le secret de sa vie, et lui révèle le rôle qu'y a joué la Femme: sa mère d'abord, puis Eurydice. L'âme, lorsqu'elle descend dans le corps, continue à recevoir quelque influx de son séjour céleste antérieur. Or, c'est par les mères que se transmet ce souffle d'en haut; et Orphée, dont la mère, dans la version de Schuré, était prêtresse d'Apollon, n'avait de son enfance que des souvenirs doux et consolants. Mais un jour, sa mère mourut, et sevré de son affection il fut terrassé par la solitude.

Il descendit alors dans les vallées où dominaient les Bacchantes; leur reine était Aglaonice. Celle-ci s'était éprise d'une jeune fille nommée Eurydice et lui vouait "un amour effréné, maléfique". Elle voulait la dompter et la livrer aux génies infernaux. Orphée, à son tour, remarqua Eurydice, l'aima et désira l'arracher au pouvoir des Bacchantes. Tous les deux, ils s'avancèrent vers une grotte où Aglaonice, assise, prononçait des imprécations sur une statuette d'Hécate. Orphée affronta Aglaonice, et usa de son pouvoir exorcisant pour lui défendre de songer à Eurydice.

Le bonheur d'Orphée ne dura guère; la Thessalienne se vengea de l'outrage que lui avait infligé Orphée en empoisonnant Eurydice. Orphée, éperdu, partit à la recherche de son âme et arriva à l'autre de Trophonius. C'était un lieu propice aux visions, où des prêtres conduisaient les visiteurs "jusqu'aux lacs de feu qui bouillonnent dans l'intérieur de la terre".¹ Certains y mouraient; d'autres revenaient fous; rares étaient ceux qui, comme Orphée, en revenaient ayant reçu des révélations ineffables.

Il est à remarquer que le récit de Schuré, et en particulier l'épisode d'Aglaonice et celui de l'autre, paraissent avoir exercé une certaine emprise sur l'imagination de deux des auteurs dont nous nous proposons

1. Ibid., p. 260

d'analyser les oeuvres d'une manière plus détaillée: Segalen et Cocteau. Segalen s'est souvenu de l'ancre, qui pour lui devient la représentation symbolique de l'Enfer, et du personnage d'Aglaonice, qui dans la nouvelle Dans un monde sonore fournit la description d'Eurydice ayant succombé à la séduction du monde matériel, et qui dans Orphée-Roi réapparaît sous le nom de la Prêtresse-Ménade. Quant à Cocteau, il semble également avoir lu Les grands initiés, car il utilise le personnage d'Aglaonice, en insistant sur le charme maléfique qu'elle est capable d'exercer; et il reprend également l'épisode du poison envoyé à Eurydice. A notre connaissance, les textes antiques ne parlent pas d'Aglaonice comme étant l'agent de la mort d'Eurydice; il s'agit donc, croyons-nous, d'une invention de Schuré que d'autres auteurs utilisent après lui. Pour Cocteau, cela sert à éliminer l'idée de fatalité, et l'aide à attribuer la mort d'Eurydice (comme, nous comptons le montrer, tous les autres événements de la pièce) à une cause purement psychologique: ici, la jalousie d'une autre femme.

Au cours de son lourd sommeil dans l'ancre de Trophonius, Orphée vit Eurydice qui lui raconta sa triste existence: son âme tourbillonnait dans une zone d'ombre entre la terre et la lune. Elle ne pouvait être délivrée que si Orphée sauvait la Grèce. C'est alors qu'Orphée décida de devenir prêtre et de consacrer sa vie à la recherche et à la prédication de la vérité.

Tout en faisant ce récit, Orphée accompagné de son disciple parvint à la vallée des Bacchantes. Il voulut parler aux guerriers thraces, qui l'écoutèrent, subjugués par le pouvoir de sa parole; il en fut de même des Bacchantes. Cependant, Aglaonice survint et, persuadant quelques-uns des chefs qu'Orphée était un malfaiteur dangereux, elle se jeta sur lui avec son thyrses, et les chefs l'achevèrent de leurs glaives. Mais le crime ne

resta pas impuni. Aglaonice vit se rouvrir les yeux de son ennemi, et entendit ses lèvres exhaler le nom d'Eurydice; alors, elle fut frappée de démente. Quant aux Thraces, ils furent tous convertis par la mort d'Orphée à la religion pacifique qu'il leur avait prêchée. "...et l'âme d'Orphée¹ devint l'âme de la Grèce".

Les évocations de Schuré, par l'imagination qu'elles déploient, ne manquent pas d'une certaine grandeur; elles ne furent pas sans laisser des traces dans notre littérature. Par contre, on ne prend plus au sérieux aujourd'hui les adhérents de la Rose-Croix esthétique qui prétendirent enseigner les secrets d'Orphée, et tout d'abord le fondateur de ce groupement, Joséphin Péladan. Celui-ci composa deux oeuvres portant le nom d'Orphée. La première s'intitulait La terre d'Orphée, et faisait partie d'une série d'ouvrages de vulgarisation consacrés à une histoire de la civilisation vue à travers les mythes. Ce volume étant demeuré introuvable, nous ne pouvons déterminer s'il traitait uniquement du mythe d'Orphée; il nous semble cependant que, d'après la description que donne Clouard de la série projetée par Péladan, et dont La terre d'Orphée devait faire partie, le titre fait allusion à la Grèce en général, et à tous ses mythes. De même, un autre ouvrage de la même série, La terre du Sphinx paraît désigner l'Egypte et ses mythes. Ces deux ouvrages furent d'ailleurs les seuls de toute la série qui virent la publication.

C'est encore Joséphin Péladan qui consacre à Orphée une pièce de théâtre, dont le texte est également introuvable. Cette pièce était de l'époque du Mystère du Graal et de Babylone, et comme ces deux drames, elle montrait l'opposition des conceptions religieuses de races opposées.

1. Ibid., p. 265

Il ne semble pas que cet Orphée ait joui d'un succès permanent, puisqu'il est classé par Clouard parmi les pièces symbolistes "le plus souvent mortes aussitôt que nées". Dans l'absence des textes, il est impossible de discerner la manière dont Orphée et Terre d'Orphée ont pu agir sur l'esprit des contemporains, et sur les oeuvres littéraires futures. On peut cependant affirmer que l'ensemble de l'oeuvre de Péladan, et toute son action, visaient à répandre un spiritualisme mystique dont la religion d'Orphée semble avoir été une des sources. En cela, Péladan est proche d'Eliphas Lévi, auteur du Dogme et rituel de la haute magie, qui prétendait également transmettre les secrets d'Orphée et de Zoroastre, de Pythagore et des prêtres de Memphis.

Catholique, mystique, royaliste, Péladan se préoccupa toute sa vie du problème du mal, et plus particulièrement du matérialisme qui lui paraissait gagner peu à peu toute la civilisation. Les romans qui forment le cycle de l'Ethopée - tableaux de moeurs - révèlent cette inquiétude; et c'est elle également qui poussa Péladan et ses amis à restaurer en 1888 l'ordre cabalistique de la Rose-Croix, sous la présidence de Stanislas de Guaita, ami d'enfance de Barrès. Les membres de l'ordre portaient le titre de Mages. Leur préoccupation essentielle était de "chercher avec l'aide des livres sacrés et de la philosophie occulte une solution au grand problème du Mal sur la terre et, chemin faisant, (d') essayer de régénérer l'esprit scientifique et l'esprit d'observation par l'intuition telle que l'avaient pratiquée les initiés hellènes."¹ Depuis longtemps, l'histoire littéraire a jugé tout ce que ces tentatives avaient de suranné, de prétentieux, et de naïvement pittoresque. L'attitude personnelle de Péladan ne faisait qu'aviver les soupçons: n'osait-il pas

1. Clouard, op. cit., p. 137

rattacher sa famille, qu'il disait impériale, à un roi de Babylone nommé Baladan, et qui lui aurait légué le titre de Sâr? Ne se croyait-il pas mage, maître dans les sciences occultes et grand prêtre de l'art contemporain? Au dire de Clouard cependant, l'excentricité de Péladan: ses costumes orientaux, "sa barbe de Mésopotamie, son orgueil théosophique", ainsi que la bizarrerie de quelques-uns de ses ouvrages, font parfois oublier ce que ses tentatives avaient de profondément sérieux: la "magie" n'était autre que le retour de l'âme à la beauté.

C'est de cela qu'il faut tenir compte si l'on veut porter un jugement sur la branche artistique de la Rose-Croix, qui fut fondée en 1891 sous le nom de "la Rose-Croix esthétique", et sous la présidence de Péladan lui-même. Les sept membres de ce groupement s'engagèrent, "au nom de Jésus, seul Dieu, et de Pierre, seul Roi", à "concentrer leur effort de lumière sur le plan artistique". Ils allaient militer en faveur de l'idéalisme, en s'efforçant de rendre au corps de la beauté rompu en une infinité de fragments son unité première; et la beauté ainsi conçue n'était autre, à leurs yeux, que la vérité. Et toutes les deux se confondaient en Dieu.

Sous les vocables compliqués dont les rosi-cruciens revêtaient leur pensée, on perçoit une intention facile à concevoir, sinon à exécuter: celle d'unir en une seule recherche l'art, la philosophie, la science. Or, le poète devait être le créateur de cette immense synthèse. Être rosi-crucien, c'était vouloir suivre Orphée de la manière la plus absolue, c'est à dire en réconciliant les deux aspects du personnage mythique, en étant à la fois poète et dépositaire des vérités ultimes.

C'est au poète Saint-Pol-Roux, qui pourtant se désolidarisa assez tôt de la Rose-Croix esthétique, qu'appartient le mérite d'avoir clairement exposé la doctrine poétique de l'ordre; on a même pu affirmer

à son sujet qu'il resta rosi-crucien sans le dire, qu'il fut "à sa manière le commandeur d'une sorte de Rose-Croix poétique"¹, et qu'il attesta par sa vie la "communion constante du chrisme de la douleur et de la rose de lumière et d'amour."²

Bien qu'il n'ait ouvertement consacré aucun ouvrage au mythe d'Orphée, Saint-Pol-Roux fait partie de la lignée des poètes dont l'oeuvre est du plus haut intérêt pour notre étude. C'est, d'abord, parce que la doctrine orphique a sa place dans la mystique rosi-crucienne; nous en avons fait la remarque à propos de l'oeuvre de Péladan. C'est également parce que Saint-Pol-Roux attribue au poète un rôle démiurgique d'une ambition quasi insensée, qui rappelle celle de Novalis; c'est, enfin, parce que le mythe de l'androgyné, qui présente un certain rapport avec le mythe d'Orphée, tient dans la pensée de Saint-Pol-Roux une place considérable.

Quel est, tout d'abord, le rôle du poète d'après Saint-Pol-Roux? C'est dans le "Liminaire" du premier volume des Reposoirs de la Procession qu'il faut chercher la réponse à cette question. La somme poétique que Saint-Pol-Roux y expose porte le nom d'Idéoréalisme. Sa pensée, comme celle de plusieurs autres symbolistes, est empreinte d'un idéalisme platonicien, en même temps qu'influencée par les théories de Péladan. La Beauté, d'après Saint-Pol-Roux, se cache sous le masque des choses, c'est à dire des apparences. "Le monde des choses, dit-il, me semble l'enseigne inadéquate du monde des idées; l'homme me paraît n'habiter qu'une féerie d'indices vagues, de prétextes, de provocations timides, d'affinités lointaines, d'énigmes."³ Or, c'est le poète qui a la mission de restituer à la beauté son unité et tout son éclat. Par cette pensée, Saint-Pol-Roux

1. Saint-Pol-Roux, par Théophile Briant, "Collection "Poètes d'aujourd'hui", p. 18
2. Ibid., p. 18
3. Préface à Reposoirs de la procession, cité par Roland de Renéville dans l'Introduction à Anciennetés, Ed. du Seuil, p. 15

exprime à son tour "la leçon sublime dont les rivages méditerranéens réper-
cutèrent l'écho aux temps du paganisme grec"¹, leçon que les romantiques
allemands reçurent de l'antiquité et qui inspira tour à tour Novalis, Nerval,
et Poe pour être recueillie enfin par le symbolisme français. Et, en effet,
lorsqu'il parle des avertissements que par la "féerie d'indices vagues" et
des "provocations timides" le monde invisible fait parvenir à la conscien-
ce du poète, Saint-Pol-Roux se révèle comme étant le frère spirituel de ces
trois poètes.

En se manifestant dans le monde des apparences, la Beauté
succombe comme celui-ci à la division; mais le poète a le pouvoir de la
recréer toute entière. "L'Univers est une catastrophe tranquille; le
poète démêle, cherche ce qui respire à peine sous les décombres et le
ramène à la surface de la vie."² Etre aux écoutes pour surprendre tout ce
qui dans l'univers cherche à s'exprimer, voilà une attitude "orphique" par
excellence. Pour posséder ce pouvoir, il ne suffit pas, d'après Saint-Pol-
Roux, d'avoir de la sensibilité et de l'imagination; le poète doit être
l'homme complet, chez qui la volonté a triomphé de l'involontaire, et qui
se connaît entièrement. Cette conscience parfaite qu'il a de lui-même
livre simultanément au poète la connaissance de "l'Âme universelle". Toutes
les sciences sont en lui "à l'état potentiel et divinatoire".

En même temps, parce que le poète ressent en lui-même toutes
les forces qui se partagent l'univers, il revit aussi le conflit essentiel
entre le principe masculin et le principe féminin. C'est ici qu'intervient
dans la pensée de Saint-Pol-Roux le mythe de l'Adrogyne: "L'âme du poète
a deux sexes: elle produira si elle se cultive."³ C'est parce que l'âme

1. Roland de Renéville, loc. cit., p. 15

2. Saint-Pol-Roux, loc. cit., p. 16

3. Ibid., p. 17

du poète est comme un microcosme du monde comme aussi de la vie humaine, qu'elle éprouve la "polarité" des sexes. Platon, en racontant le mythe de l'Androgyne, ne songeait sans doute qu'à la scission primordiale de la race humaine; plus tard cependant, on a interprété ce mythe d'une manière plus philosophique comme signifiant le dualisme de deux principes qui, en l'homme, se cherchent et se heurtent sans pouvoir s'harmoniser. La Rose-Croix esthétique, (et plus particulièrement Péladan dans l'Art idéaliste et mystique), reprit l'idée de l'androgynat pour l'appliquer au domaine esthétique; ce en quoi elle sera suivie, nous le verrons, par Segalen, Cocteau, Jouve et Emmanuel. Chacun de ces écrivains voit en effet l'âme du poète scindée en deux parts, l'une latente et passive, l'autre créatrice et dominatrice. L'une porte le nom d'Eurydice; l'autre est Orphée. Leur unité est la condition essentielle de la paix du coeur, comme aussi d'une communion vraiment féconde avec le monde environnant, communion sans laquelle la création poétique ne peut atteindre sa plénitude. C'est ainsi que la notion de l'androgynat dans l'oeuvre de Saint-Pol-Roux rejoint plusieurs des interprétations du mythe d'Orphée, parmi les plus importantes.

Orphique également est la grandeur attribuée par Saint-Pol-Roux au poète. Chaque poète à sa manière est un miroir de la Beauté universelle, et réfléchit d'elle une image personnelle. Seuls, les grands chefs d'oeuvre se rapprochent de la beauté totale. Or, la beauté véritable est en Dieu, ou plutôt, elle est "comme le pseudonyme physique et jovial de Dieu"¹. Comme les gnostiques, Saint-Pol-Roux voit un lien d'unité entre les idées humaines et la pensée divine; il existe d'après lui la possibilité d'un passage de l'esprit de l'homme à celui de Dieu. "L'homme et Dieu sont solidaires au point de se confondre."² Tel est l'aspect "prométhéen".

1. Ibid., p. 18

2. Ibid., p. 18

de cette doctrine d'après laquelle "la race élue (celle d'Orphée) "reçoit la grâce d'une "participation effective à l'incessante reconstruction des mondes."

Ainsi, Saint-Pol-Roux rétablit entre la poésie et la pensée métaphysique un lien de solidarité qui n'existait plus depuis que le Christianisme avait décrété que l'abîme entre l'homme et son Créateur ne pouvait être franchi par des moyens humains. Par-delà le dogme chrétien, Saint-Pol-Roux désire restaurer les droits de l'Orgueil humain; chaque être, d'après lui, est "durant sa vie le centre de l'Eternité". C'est là le fondement philosophique de ce "Magnificisme" dont Saint-Pol-Roux déclarait l'inauguration en ces termes: "Je vous prophétiserai que la Poésie va vivre son Age de Diamant... On m'entendra mieux lorsque j'aurai présenté notre monde, la Vérité, comme les débris épars de l'originelle Beauté rompue... la Beauté étant la forme de Dieu... Nous allons entrer dans le Magnificisme".

Mais d'où vient au poète ce privilège immense? Le poète peut saisir Dieu en contemplant la beauté parce que, lorsqu'il s'efforce d'exprimer cette beauté, c'est à dire lorsque s'élabore le poème, il retrace dans sa conscience le grand oeuvre créateur de Dieu. "Le poète continue Dieu, et la poésie n'est que le renouveau de l'archaïque pensée divine." Parce que les choses sont les manifestations visibles des idées, donc de Dieu, l'esprit du poète dans sa quête de la vérité doit accomplir une perpétuelle transition des unes aux autres:

"O Choses: corolles closes sur les essences,
...O Choses: étables hospitalières aux caravanes de mystère."

1. Théophile Briant, op. cit., p. 75
2. Saint-Pol-Roux, op. cit., p. 19
3. Saint-Pol-Roux, en réponse à un rédacteur du Figaro, Jules Huret, qui l'interrogeait sur l'orientation de la littérature. Cité par T. Briant, op. cit., p. 21
4. Saint-Pol-Roux, op. cit., p. 20
5. Ibid., p. 21

En définitive, la doctrine de Saint-Pol-Roux est orphique parce qu'elle voit dans l'univers un ensemble infini de rapports que reflète la conscience du poète.

En considérant les oeuvres de Schuré, de Péladan et de Saint-Pol-Roux, et la manière dont elles furent inspirées par les recherches du mouvement idéaliste et celles de la Rose-Croix esthétique, nous croyons avoir montré comment le mythe d'Orphée devint pour la génération de 1885 un sujet favori. A partir de cette date, de nombreux poèmes et plusieurs pièces de théâtre furent consacrées à Orphée, et il n'est pas toujours aisé de discerner si elles sont issues directement du symbolisme, où si elles appartiennent déjà à quelque autre foyer d'inspiration. Le symbolisme, en effet, n'a pas cessé de se manifester dans la poésie française; et l'on peut affirmer plus spécialement que toute version du mythe d'Orphée a quelque rapport avec le symbolisme, non seulement parce que le mythe est par définition pétri de symboles, mais parce que son héros est à la fois poète et mage, et parce que le mythe exprime toujours quelque démarche essentielle de la conscience dans ses rapports avec le monde.

Nous allons maintenant aborder l'étude de deux ouvrages qui par leur esprit ésotérique sont proches de ceux de Schuré, de Péladan et de Saint-Pol-Roux, mais qui par leur date appartiennent à l'entre-deux-guerres. C'est d'abord l'Orphée de Fernand Divoire (1922), recueil de poèmes retraçant toute la vie, la mort et la pensée du héros en des vers d'une beauté linéaire. L'oeuvre de Divoire est de celles qui mûrissent dans la solitude, et l'on ne saurait parler trop légèrement d'influences. Deux indications permettent cependant de supposer qu'il subit de la part des Rose-Croix et du groupe de la "Revue wagnérienne" une certaine emprise: c'est, tout d'abord, qu'il écrivit une brochure intitulée Faut-il devenir mage? dont le titre paraît heurter de front l'ouvrage de Péladan:

Comment on devient mage; sans doute y exerçait-il son ironie amère contre l'ésotérisme naïf de ses prédécesseurs. Il faut remarquer également que Fernand Divoire soutenait le Théâtre Idéaliste dans sa lutte pour l'existence, et qu'il fut parmi les célébrités invitées au festival qu'en mars 1914 Saint-Pol-Roux organisa pour ce théâtre dans la région de Brest. On y joua deux pièces de Saint-Pol-Roux, et ce fut là l'occasion d'une rencontre entre les deux poètes.

Orphée, cependant, est une oeuvre qui doit être étudiée en soi; une de celles, sans doute, où le mythe dans tous ses aspects s'exprime de la manière la plus pure. On y sent en effet une coïncidence parfaite entre les aspirations de l'auteur et l'expérience d'Orphée, entre le poème et le sujet. C'est également une oeuvre qui, sans chercher à atteindre une signification universelle, y parvient pourtant d'emblée par sa sévérité quasi mathématique; cela la distingue des oeuvres si présomptueuses de la génération précédente qui, se voulant universelles, ne réussissaient parfois qu'à être vaines.

Le recueil est divisé en cinq chants; le premier place Orphée en présence de la mort. La dryade Eurydice est morte, et il doit apprendre la solitude. Désormais, il ne pourra plus jamais livrer son coeur et recevoir en échange le don d'un autre coeur. Même lorsqu'Eurydice vivait encore, Orphée, "le pur", était seul, passant à travers la foule sans y connaître personne. Il connut cependant Eurydice, au sens le plus fondamental de "connaître"; sa présence vivait en lui, médiatrice entre lui et le monde, et c'est ainsi qu'il put construire des poèmes capables d'exprimer le monde, et toute "l'ardente angoisse des vivants", et l'immortalité.

Mais "le pur" ne saurait s'abandonner au bonheur longtemps; il fallait qu'Eurydice mourût car

"Il fallait que l' élu connût les stations ¹
Qui marquent leur voie aux fils d'Apollon..."

L'amour de ce dieu pour ceux qui le servent est un amour sévère; il frappe et calcine les coeurs en échange des secrets et des promesses qu'il accorde. Orphée se révolte, et veut retrouver Eurydice dans le monde charnel, en détournant son regard de "l'abstrait domaine des nombres" ². Mais il perd par là même tout son pouvoir; il ne peut plus "élever au jour le poids ³ d'une ombre."

Comme dans le mythe antique, Eurydice est "l'Eurydice deux fois perdue"; mais l'explication que donne Divoire de la seconde disparition d'Eurydice ne ressemble en rien à la conception antique. Si Eurydice ne peut être rendue à Orphée, c'est en effet, d'après Divoire, parce qu'il n'a pas su véritablement l'aimer. Pour être libérée de l'enfer de la solitude, Eurydice avait besoin d'un être qui fût son "prochain"; mais Orphée ne savait que l'exhorter. Replié sur lui-même, il était incapable de faire jaillir l'étincelle de la communion. Il doit donc demeurer seul, et apprendre à travers de "sombres stations" le renoncement à soi et l'amour du prochain. Sa lyre, pour le moment, est muette. Il erre, et songe au lumineux autrefois,

"Quand Orphée était pur et dans la plénitude
Paisible de la certitude." ⁴

Déjà, la tentation le terrasse en la personne des Ménades, qui cherchent à le "couronner", à flatter sa vanité de poète illustre.

1. Ibid., p. 15
2. Ibid., p. 17
3. Ibid., p. 17
4. Ibid., p. 24

S'il les écoute et s'il se conforme à leurs exigences superficielles, il reniera sa vocation. Il ne doit pas rester "l'Orphée aux chaînes de fleurs", mais s'efforcer de devenir "Orpheus", guide de l'humanité,

"...le bâtisseur
Dont la harpe construit les villes." 1

Et que cette voie demeure solitaire: aucune femme n'est digne de remplacer Eurydice. Orphée est désormais celui dont le rôle consiste à "verser à la cohue le vin de l'abstrait"; et, parce que la foule ne peut encore le comprendre, il faut qu'il se sacrifie à elle afin que, l'exemple personnel complétant l'enseignement abstrait, son message soit écouté. Ce message est celui du salut; mais c'est aussi le Chant d'Orphée: la beauté et la vérité s'y confondent, et le sacrifice, qui est le "prix du chant", scelle leur union afin que l'humanité garde longtemps le souvenir du chanteur-rédempteur.

Quelle est donc la nature du sacrifice d'Orphée? Divoire se désintéresse, en effet, des épisodes sanglants. C'est le cheminement spirituel du poète qu'il décrit. Le sacrifice d'Orphée sera achevé lorsqu'ayant renoncé à un bonheur égoïste, il n'aura "plus rien à donner que sa lyre". C'est alors que son cœur sera entièrement purifié, et que commencera son sacerdoce.

"Les ménades ont soif du sang pur de l'Abstrait.
Quand chanterons-nous ton poème, Orphée?" 2

Au deuxième chant, Orphée apparaît prêt au sacerdoce: il a atteint la sérénité. A ce moment, Eurydice lui est rendue par le souvenir. Sa passion, en effet, est apaisée, et il comprend la proximité infinie des vivants et des morts:

1. Ibid., p. 26
2. Ibid., p. 39

"Les morts autour de nous sont de la vie.
Et saisie et rendue il n'y a qu'une vie
Comme il n'y a qu'un fil de temps qui lie
Les siècles morts à la minute en vie." 1

Mais la sérénité elle-même ne suffit point; le dépouillement est beau, mais dangereux est l'orgueil de celui qui s'y complaît. De même que nous verrons, dans la poésie de Pierre Emmanuel, Orphée chassé par Dieu hors de l'Enfer où le retient la peur de vivre, de même, chez Divoire, Orphée entend la voix intérieure lui ordonner: "HORS DE TOI-MEME"! 2 Il faut aimer au-delà de soi; la purification conçue comme un but en soi n'est qu'appauvrissement, et aboutit à la mort. La vocation d'Orphée, d'après Divoire, c'est de vivre, et de vivre pour autrui. Il faut qu'il devienne l'interprète du "grand chant du monde"; que les pleurs apparaissant sur sa face soient des pleurs de compassion, non de pitié pour sa propre solitude. Il faut qu'il vibre au "rythme fraternel" qui en son cœur répond au rythme du monde, et à l'appel d'autrui:

"Rythme de ton cœur; rythme universel
Et rythme dansant des hommes en fête
Fraternité. O cœur fraternel du poète." 3

Telle est la nouvelle alliance que Divoire entrevoit pour Orphée, dans le contexte de la vie moderne. L'Orphée ancien était suivi par les bêtes sauvages, parce qu'il savait exprimer leur souffrance muette. Ce qu'était la nature pour lui, la foule anonyme l'est pour l'Orphée moderne:

"Se rapprocher, par sa faiblesse et sa souffrance
Et souhaiter aux passants le bonjour
O maître du cœur des bêtes sauvages!" 4

Ce rapprochement fait songer à l'unanimité; nous en trouverons d'ailleurs l'équivalent dans la poésie de Pierre-Jean Jouve.

C'est seulement lorsque cette nouvelle alliance avec sa

1. Ibid., p. 44
2. Ibid., p. 47
3. Ibid., p. 49
4. Ibid., p. 53

vocation est conclue que le héros devint un poète vraiment grand. C'est le thème du troisième chant: "la lyre d'Orphée". Parce qu'il a désormais la paix du coeur, sa voix est devenue "juste", sa lyre parfaite. Et que fait cette lyre? Elle distille un chant où "l'eau" est mêlée au "vin", c'est à dire où les secrets abstraits et profonds que connaît Orphée sont exprimés suivant

"Les rythmes éternels et simples de la terre". 1

C'est l'essence même du symbolisme.

On raconte maintenant qu'Orphée est allé aux enfers pour y chercher la sagesse divine, et on le presse de parler. Mais la sagesse n'est point ce qu'imaginent ceux qui interrogent Orphée. Elle ne se trouve ni dans l'extase, ni dans la terreur; il faut pour l'acquérir se plonger

"aux enfers divins des vieux livres" 2

et, parce que les livres eux-mêmes ne sauraient contenir les vérités dernières, méditer "dans la caverne obscure de son coeur" les connaissances acquises.

Au quatrième chant, Orphée partage avec ses disciples la science qu'il a maîtrisée: ce sont les "fables d'Orphée", qui dans le style merveilleusement concis de Divoire rapportent les récits cosmogoniques attribués au Thrace. Mais la pensée de l'auteur s'exprime aussi, par une alternance subtile entre les poèmes imités des "Orphica" et ceux où il chante sa propre nostalgie de l'Unité. Tel est par exemple, le poème intitulé "Une fable d'Orphée" où le poète décrit l'humanité entière couverte d'un Péplos immense, qui la tient "tissue en sa trame", et qui vibre d'un très léger mouvement perceptible à l'âme animée d'une "haute ardeur".

1. Ibid., p. 63

2. Ibid., p. 75

Tel est aussi le poème "L'épreuve pour l'harmonie", ou le poète invoque "la pacte harmonieux des êtres", se demandant pourquoi l'ordre ne peut régner sans qu'il y ait eu auparavant le désordre, pourquoi l'harmonie ne peut régner sans les Erynnies. Sans doute est-ce parce que l'homme, ayant oublié l'appel fraternel de l'Univers qui le conviait à une existence harmonieuse, doit maintenant expier sa faute.

Au cinquième chant, intitulé "Le cratère de Dionysos et d'Apollon", les disciples demandent à Orphée lequel de ces deux dieux il faut adorer, le dieu joyeux ou le dieu songeur. Et voici la réponse, dont le sens symbolique n'engage rien moins que toute la conception occidentale de la beauté, issue du difficile équilibre entre l'ivresse dionysiaque et le songe apollinien:

"Orphée unit le double feu
De la stricte harmonie et du cri furieux.
Il sait qu'étant né de deux dieux
Il sera le cratère où s'unissent les deux

son chant proclamera leurs chants mystérieux". 1

Divoire fait écho ici à Nietzsche; en même temps, il assigne à la poésie symbolique la très difficile tâche de réconcilier en elle-même la sobriété classique et l'enthousiasme romantique. Divoire nous semble être un des interprètes les plus significatifs du mythe d'Orphée.

Deux autres poètes, issus également du Symbolisme, ont fait une place au mythe d'Orphée dans leurs oeuvres. C'est cependant une place restreinte, puisqu'il ne s'agit, chez Léon Deubel comme chez Charles Guérin, que d'un seul poème. Les deux poètes furent, de différentes manières, également malheureux, et il n'est pas étonnant que leur vocation de la souffrance leur ait fait aimer au sein du mythe d'Orphée la même image poignante: celle du tombeau du chanteur. Dans Régner,

1. Ibid., p. 126

Deubel inclut en effet un sonnet intitulé "Le tombeau du poète"; le poète y contemple d'avance sa destinée tragique. Il monte par des sentiers abrupts et solitaires dans la montagne; de là, il contemple, à ses pieds, l'humanité hostile, et au loin, les rivages de rêve qui, au contraire, lui font signe. La détresse et l'espoir chimérique s'expriment tour à tour dans ce poème. Les tercets contiennent comme une prémonition de la mort précoce réservée au poète, qui devait périr à Belfort:

"Et nativement sourd à l'injure démente
Assuré de savoir à quelle ivre Bacchante
Sera livrée un jour sa dépouille meurtrie

Laissant la foule aux liens d'un opaque sommeil
Pour découvrir enfin l'azur de sa patrie
Il reprit le chemin blasphémé du soleil." 1

Comme Deubel, Charles Guérin est le poète de la souffrance; il participa au renouveau de l'élégie qui eut lieu après la guerre de 1914. Son extrême sensibilité l'expose à une souffrance presque perpétuelle dans maintes circonstances de la vie; cela explique son inspiration poétique, qui est toute d'inquiétude et de douleur. Voici quels sont ses thèmes habituels: "Tourments de l'esprit et de la chair, affres de l'amour et du doute; déchirements de l'être qui se cherche dans les dédales d'un monde ténébreux et qui voudrait ne pas être seul...; ces thèmes éternels, mais ravivés par une sensibilité exceptionnelle, furent ceux d'un homme qui porta...à l'extrême 'le tourment immortel de l'homme et sa noblesse'" 2. Ce tourment est celui d'un moderne, qui souffre pour son siècle et avec lui. C'est aussi celui d'un chrétien vibrant d'une inquiétude quasi pascalienne.

Enfin, Guérin comprend et aime la nature. Souffrance du poète, cheminement inquiet à la recherche de Dieu et de soi-même, douleur infligée par l'amour, communion avec la nature: nous reconnaissons là

1. Extrait de Régner, 1913
2. Dérieux, op. cit., p. 75

les thèmes d'un poète susceptible d'aimer le mythe d'Orphée; et en effet, le poème qui dans Le coeur solitaire décrit le tombeau d'Orphée réunit harmonieusement tous ces thèmes. Une phrase y revient comme un leitmotiv:

"Les rossignols chantaient sur le tombeau d'Orphée". 1
Le ton est celui de la réconciliation, comme si la mort du chantre avait, en libérant son âme douloureuse, pacifié l'univers entier. "L'âme de l'univers" paraît en effet venir "aux lèvres des choses", et tout ce qui était muet ou étouffé peut maintenant s'exprimer. Un soupir de libération traverse la nature; les forêts font entendre dans l'ombre un murmure plaintif. La terre paraît se rapprocher des cieux. Une présence divine se fait sentir, dont les doigts paraissent se poser mystérieusement sur la flûte d'un pâtre qui rêve. Puis, nouveau symbole de réconciliation,

"... des colombes ouvrirent
En un soyeux essor leurs ailes sous la lune." 2

Et la Lyre d'Orphée, que les hommes, dans leur manque de foi, avaient cru à jamais silencieuse, verse son harmonie à l'univers entier:

"Tout se tut, tout chantait cependant; car dans l'hymne
Pieux des rossignols sur le tombeau d'Orphée,
Les ravins et les monts et la terre et les eaux,
L'univers éperdu reconnaissait l'écho
De la divine Lyre à jamais étouffée." 3

Enfin, il faut faire mention d'une oeuvre également issue du Symbolisme, mais qui ne rappelle en rien le sens poétique d'un Deubel ou d'un Guérin. Elle se rattache, en effet, au symbolisme idéaliste de Schuré et de Péladan, bien que par sa date (1936) elle en soit déjà fort éloignée: c'est Orphée, tragédie cyclique en six actes et en vers

1. Le coeur solitaire, p. 106
2. Ibid., p. 107
3. Ibid., p. 108

de Rosa Holt. Si le cadre de cette pièce, et ses idées mystiques, paraissent inspirés de Schuré, l'intrigue contient une part d'invention romanesque particulière à Rosa Holt. Au premier tableau Orphée y apparaît tout enfant; il est disciple d'Amphion, poète-citharède déjà âgé, qui l'instruit dans la sagesse des initiés. Le vieillard doit bientôt mourir; aussi cherche-t-il à faire comprendre à Orphée que c'est lui qui désormais sera le chantre de la Grèce. Les "prêtresses de mort", cependant, cherchent à les faire mourir tous les deux; Orphée doit s'embarquer pour un pays lointain afin d'échapper à leur courroux, tandis que le vieillard demeure pour s'offrir à leur attaque meurtrière, accomplissant ainsi son destin.

Dans la suite de la pièce, Orphée apparaît déjà au sommet de sa carrière. Il est prêtre de Dionysos et initie des jeunes gens aux mystères de ce dieu dans une école nommée "école des esthètes". Les jeunes mystes rivalisent d'ardeur afin d'attirer la faveur du Maître; trois d'entre eux en particulier retiennent son attention: l'un par son caractère ambitieux qu'il doit courber avant d'être admis à l'initiation; le second par sa nature poétique, toujours tentée de ne voir que le côté esthétique des choses et de s'arrêter en-deçà de la vérité profonde; le troisième, par son mysticisme qui le prédispose à recevoir l'enseignement orphique. Un jour cependant un nouveau disciple survient, qui à l'étonnement d'Orphée semble déjà connaître toute la sagesse mystique. Il semble pouvoir dévoiler toutes les pensées secrètes d'Orphée. Intrigué par tant d'intuition, Orphée demande à l'inconnu de révéler son identité: c'est une femme nommée Eurydice.

Longtemps, les disciples ignorent que le nouveau disciple est une femme; ils savent seulement que "l'inconnu" a usurpé à son profit

toute l'attention du Maître. Enfin leur jalousie s'exprime ouvertement. Eurydice alors leur révèle son identité, les défiant de s'opposer au pouvoir d'Eros. Orphée s'est épris d'Eurydice depuis son arrivée parmi les disciples; quant à elle, elle dit l'aimer secrètement depuis sept ans. Mais Orphée ne doit pas songer à l'amour d'une femme; sa vie entière appartient au sacerdoce de Dionysos. Un jour, alors qu'Orphée et Eurydice, ayant pénétré ensemble dans la crypte sacrée du temple de Zeus au sommet du mont Kaoukaïon se préparent à offrir un sacrifice, Orphée, vaincu par le sentiment contre lequel il avait lutté jusqu'alors, prend Eurydice dans ses bras. Mais Eurydice ne désire pas le voir trahir sa vocation. Pendant qu'il l'étreint, elle s'enfonce un stylet dans la poitrine et meurt. Au bout de quelques années Orphée, ayant achevé son sacerdoce, et hanté par le souvenir douloureux d'Eurydice, revient au pays de son enfance. Là, les prêtresses d'Hécate qui depuis longtemps l'attendent se jettent sur lui et le tuent.

Les oeuvres symbolistes consacrées à Orphée manifestent, on le voit, la même diversité que l'ensemble du Symbolisme. En particulier, on peut distinguer nettement parmi elles, les oeuvres issues du symbolisme idéaliste, et celles où se révèle une conception symboliste de la poésie et de la vocation poétique.

X X X

Les oeuvres que nous groupons sous le titre de versions "rationalistes" du mythe d'Orphée sont celles qui dépeignent le héros comme un civilisateur de l'humanité. Alors que le Symbolisme voyait en lui un initié, soit au sens poétique, soit au sens mystique, les auteurs dont nous nous proposons de parler maintenant ôtent au héros l'auréole

de la sainteté pour ne voir en lui qu'un représentant hors de pair de la sagesse humaine. Il incarne, dans leur conception, la raison civilisatrice telle que la voyait, dans une croyance au progrès parfois naïve, la société de la fin du dix-neuvième siècle.

C'est de l'Orphée de Charles Grandmougin, (1882) drame antique en quatre actes, qu'il convient de parler ici en premier lieu. Par sa forme, cette pièce s'apparente au théâtre antique dont la vogue continua jusqu'en 1900. Orphée y vit, en effet, dans la Thrace des temps fabuleux. La pièce s'ouvre par une invasion de Barbares sanguinaires, qu'Orphée vient affronter sans armes, muni seulement de sa lyre. Une conversation s'engage, au cours de laquelle il leur explique sa vocation de poète; à son tour, ils décrivent leur vie de soldats mercenaires. Orphée s'efforce alors de les convertir à une vie pacifique et laborieuse, sans haine. Mais la trompette appelle les soldats, et force leur est d'obéir. Quant à Orphée, il se prépare à rencontrer Eurydice, qu'il doit épouser ce jour même. Ayant prononcé leur vœux, les nouveaux époux se dirigent vers leur demeure; soudain, un serpent caché sous une fleur pique Eurydice, qui meurt instantanément.

Dans sa douleur, Orphée a recours à l'oracle d'Apollon à Delphes. Sa conduite est si étrange qu'elle éveille la méfiance du grand prêtre. Celui-ci doit cependant consacrer toute son attention à la Pythie, car c'est l'heure des oracles. Mais la Pythie, lasse de son rôle prophétique et des transes dans lesquelles la jette le dieu lorsqu'il l'inspire, décide de s'enfuir avec un des prêtres. Orphée assiste à leur fuite et l'approuve. Les dieux, en effet, lui paraissent "inventés". Au moment même où il est prêt à s'abandonner au désespoir, un inconnu lui adresse la parole: c'est Ermor, le chef des Barbares qu'il avait cherché à convertir

lors de leur première rencontre. Ermor rappelle à Orphée sa mission civilisatrice, qui le réclame et qui lui interdit de se complaire dans le deuil. Orphée part, et le grand prêtre vient interroger Ermor. On accuse Orphée d'avoir inspiré à la Pythie le projet de partir. Ermor le défend, et la colère du grand prêtre se transporte sur lui. Il ordonne aux prêtres de le mettre à mort, et Ermor donne sa vie pour sauver celle d'Orphée.

Orphée attend longtemps Ermor au lieu de leur rendez-vous. Il finit par s'endormir, et dans son rêve il rencontre plusieurs personnages infernaux: les Ménades, Plutus, Le Batelier, les Trois Juges; enfin il lui est donné de voir Eurydice elle-même: le rêve est en effet l'équivalent "rationaliste" de la descente aux enfers. Dans son rêve, Orphée entend les dieux lui dire qu'Eurydice lui est rendue à condition qu'il ne la touche pas; un seul baiser les séparerait pour toujours. Orphée résiste longtemps à la tentation, mais finit par y succomber. Alors, tout s'écroule; il se retrouve devant la maison d'un paysan grec et comprend qu'il a rêvé.

Les Barbares, pendant ce temps, se préparent à une révolte contre leur tyran, qu'ils trouvent trop cruel. Orphée survient; on l'arrête; nul ne se souvient de lui. Lui, cependant, se souvient, et rappelle aux Barbares la promesse qu'ils lui avaient faite:

"Je vois qu'à son serment chacun reste fidèle
Et qu'en vous un esprit noblement indompté
Vibre pour la révolte et pour l'humanité." 1

Les barbares apprennent à Orphée que leur ancien chef est mort au temple d'Apollon, et Orphée comprend que son ami s'est sacrifié pour lui. Il s'offre alors, afin d'égaliser la magnanimité d'Ermor, à assassiner lui-même le tyran Barkal. Il trouve celui-ci à un banquet, et met à exécution son

dessein. Les convives le tuent à son tour. Désormais, grâce à lui, la Thrace sera pacifiée.

La Mort d'Orphée d'Hugues Delormes (1894) est empreinte d'une idéologie semblable. Dans cette "légende en un acte", Orphée symbolise le poète trop pur pour ce monde. Sa vocation est de "sécher partout les pleurs", tout en vivant lui-même dans la douleur. Les Bacchantes, représentent les tentations du monde charnel. Le texte de cette pièce n'a pu être trouvé; force nous est donc d'accepter le jugement porté sur elle par Lee, à savoir qu'elle offre au lecteur "un mélange d'érudition et de banalité sans souffle dramatique ni lyrique."¹

L'Orphée de Louis de Launay est un long poème qui, décrivant la vie d'Orphée, retrace en même temps l'épopée de l'humanité entière. Sully Prudhomme, dans la Préface, rend hommage à l'auteur d'avoir su le faire sans tomber dans le genre de la "poésie philosophique", alors que le sujet fondamental était de nature philosophique: Orphée, dans ce poème, représente en effet "la réalisation progressive du libre-arbitre, son éclosion et ses laborieux empiètements sur l'instinct avant de le supplanter enfin dans l'activité psychique de l'homme."² Le poème, d'ailleurs, ne prétend pas démontrer le libre-arbitre: il le présente comme une illusion bienfaisante, laissant au lecteur le soin de trancher pour lui-même la question.

Toute la vie d'Orphée, de l'enfance jusqu'au trépas, entre dans ce poème, et à chaque phase l'auteur établit une comparaison entre le héros et l'humanité entière. Mais d'abord, dans un Prologue, le poète justifie son oeuvre: les mythes anciens, loin de représenter une conception naïve, élargissent l'horizon de celui qui les écoute; pourtant, on se plaît

1.H.N. Lee, op. cit., p. 293

2.Orphée, p. 5

à les "disséquer":

"Poèmes, visions, fables, cosmogonies
Pourquoi faut-il qu'un siècle, où le sort m'a jeté,
Soit de vous mettre à nu par plaisir entêté
Et, d'un scalpel tranchant, dissèque vos génies?" 1

C'est contre cette attitude par trop scientifique que s'insurge l'auteur, homme de science lui-même cependant. Il décrit d'abord, longuement, l'enfance d'Orphée, ses jeux, ses parties de chasse; puis sa jeunesse, qui est placée sous le signe des Bacchantes, parce que le héros succombe à toutes les tentations de la jeunesse, n'hésitant point à suivre Bacchus et sa troupe effrénée. Mais le jeune Orphée est hanté par la pensée; il sait qu'il ne peut effriter son existence en plaisirs vains. C'est alors qu'il est tenté par les lointains, et qu'il part avec les Argonautes. Ainsi, tout homme cherche, pendant qu'il est jeune, à échapper à sa condition, sans se rendre compte que le bonheur se trouve le plus souvent à portée de main. Les Argonautes finissent par conquérir la Toison d'Or; mais ce n'est pas sans avoir frôlé maints dangers et succombé, comme Jason, aux tentations du voyage; ainsi, la vie humaine est-elle remplie d'obstacles qui distraient le voyageur, l'empêchent d'aller droit au but:

"Et voici de nouveau les hasards du chemin,
L'attente chaque soir d'un autre lendemain,
L'oubli dans l'imprévu, le calme et ses paresse,
L'orage et les combats, les haltes charmeresses..." 2

Au terme du voyage, Orphée s'aperçoit que la gloire d'avoir conquis la Toison d'or n'est que vanité; ce qui l'attire maintenant, c'est "Apollon", c'est à dire, dans la pensée de l'auteur, la méditation sur les grands problèmes de l'homme et de l'univers. Le dieu est favorable à Orphée, et lui accorde la grâce de l'illumination:

1. Ibid., p. 3
2. Ibid., p. 44

"L'impuissante nature, il la savait domptée;
Les dieux, il les voyait, plus grand que Prométhée
S'incliner et lui dire humblement leur secret;
La mort, un pas de plus, elle disparaîtrait!" 1

Ayant atteint ce point culminant de la connaissance, Orphée n'est cependant pas heureux. Il lui manque d'avoir connu la tendresse humaine. Eurydice intervient alors dans sa vie comme la réponse à cette nostalgie muette. Ils s'aiment, et c'est le déroulement éternel de la légende avec la brièveté de leur bonheur et l'immense douleur d'Orphée lorsqu'Eurydice lui est ravie. Il entre dans l'enfer "par la porte des rêves", et Eurydice lui est rendue à condition que jamais il ne doute d'elle. Mais, esprit trop entraîné à la spéculation, Orphée s'inquiète de la signification d'une telle défense, et dans son trouble il se retourne pour s'assurer de la présence d'Eurydice. Et c'est la séparation éternelle. Orphée doit alors faire l'apprentissage de la charité, seul remède à sa solitude. Cela lui est difficile, car il lui manque la simplicité qui lui permettrait de comprendre autrui d'une manière immédiate. Mais un jour, le hasard l'amène, sur le rivage, vers la chaumière d'un pêcheur qui vient précisément de périr en mer. Il se sent appelé à vivre et travailler pour la veuve et les enfants de l'infortuné. Le sacrifice est accompli, et Orphée atteint par là le plus grand degré de perfection qu'un être humain puisse souhaiter. Mais il faut encore qu'il paie de sa vie le privilège d'avoir voulu se distinguer des autres: les Ménades viennent l'attaquer un jour qu'il parlait à ses disciples.

En définitive, il ressort du poème entier qu'aucune des phases de la vie d'Orphée n'aurait de sens sans les autres. De même, chacun doit, par l'enchaînement d'expériences multiples, croître jusqu'à sa pleine stature d'homme. Et ce qui est vrai de l'individu l'est aussi de l'humanité entière: c'est par les vicissitudes que s'atteint le progrès et que viendra

peut-être un jour l'universelle harmonie jadis annoncée par Orphée.

Enfin, il faut rattacher à ces interprétations du mythe d'Orphée le roman de Léon Daudet intitulé Les Bacchantes (1931). Il s'agit d'une transposition moderne, et très libre, de la légende des Bacchantes acharnées sur Orphée. Orphée est représenté par Ségétan, un grand savant français. Les "Bacchantes" sont quatre femmes, l'épouse de Ségétan et trois de ses amies, en compagnie de qui, pour se distraire de ses travaux scientifiques, Ségétan conçoit le projet de reconstituer jusque dans les moindres détails une cérémonie rituelle d'initiation aux mystères dionysiaques. Trois de ses collaborateurs doivent également participer à cette mise en scène. Par son intensité le résultat dépasse de beaucoup le simple plaisir dramatique que tous escomptaient trouver à ce jeu. Une véritable frénésie dionysiaque les gagne, et la soirée se termine dans une atmosphère de folie. Le lendemain, un mari jaloux tire sur Ségétan, qui est frappé de cécité. Plus tard, il recouvre la vue; cependant, les quatre "Bacchantes" qui toutes l'admirent comme savant et sont éprises de sa puissante personnalité, ont déjà décidé de le venger. Armées de couteaux, elles assassinent, de nuit, celui qui avait osé contre-carrer leurs volontés. Dans ce roman, comme dans la légende, c'est le juste qui périt; mais Daudet dissocie la grandeur morale de la grandeur intellectuelle. Il faut que Ségétan survive malgré ses méfaits, afin de pouvoir poursuivre ses recherches et assurer le progrès de la science.

X X X

Sous le nom de "versions fantaisistes" du mythe d'Orphée, nous avons rassemblé les nombreux contes et poèmes en général assez brefs, qui, au cours de l'entre-deux-guerres, ont été écrits sur Orphée, et qui n'ont d'autre but que de raconter, d'une manière vivante, un aspect de la

légende. C'est l'époque d'une liberté extrême en littérature; les uns s'en tiennent à des formes encore classiques, les autres au contraire versent dans divers extrêmes littéraires, ou se lancent dans l'invention pure et simple. Si une idée générale peut s'appliquer à toutes ces oeuvres éparses, c'est sans doute celle de la beauté, dont tous les auteurs voient en Orphée l'image symbolique.

Citons d'abord trois textes antérieurs à la guerre de 1914: Dans l'Aphrodite de Pierre Louÿs, la légende d'Orphée est relatée comme "Le conte de la lyre enchantée". Démétrios songeait à Chrysis, lorsqu'il rencontra la reine Bérénice accoudée en sa litière; celle-ci ordonna aux porteurs de s'arrêter. Démétrios ne savait comment refuser son invitation, et monta auprès d'elle. Pendant qu'elle lui reprochait son absence de la veille, il continuait à songer; et, lorsque la reine lui demanda s'il l'avait entendue, il dit: "Il m'est venu l'idée d'un conte", qui n'est autre que l'histoire d'Orphée: la Thrace au temps d'Orphée était un pays peu attrayant; seuls, les animaux sauvages étaient beaux. Apollon s'en était détourné, la "triple" Hécate y régnait. Un homme y arriva, venant d'une contrée plus heureuse. "Par les molles clairières des bois il aimait à errer la nuit, dans la lumière de la lune, tenant à la main une petite carapace de tortue où étaient plantées deux cornes d'aurochs entre lesquelles trois cordes d'argent se tendaient." Cet homme jouait sur sa lyre des mélodies délicieuses, et charmait même les animaux sauvages, qui ne lui faisaient aucun mal. Ils venaient l'écouter, de plus en plus nombreux, de plus en plus suppliants. Et, pour le récompenser, ils lui apportaient de la nourriture et le protégeaient contre les hommes. Mais, sûr de son succès, Orphée, car c'était lui, se lassa d'une vie qu'il commençait à trouver fastidieuse. Il joua moins bien, puis il ne joua plus. Mais la fidélité et le soutien des animaux lui restèrent acquis.

Un jour, une lionne passa, et ne lui demanda pas de jouer. Elle ne désirait pas l'entendre; or, c'est précisément pour elle qu'il voulait jouer, à tel point qu'il promit de faire tout ce qu'elle lui demanderait de faire, pourvu qu'elle l'écoutât une heure. Pour elle, il commit plusieurs crimes, et la remercia de ne pas en exiger davantage. Puis, "une heure durant il joua devant elle; mais après il brisa sa lyre et vécut comme s'il était mort." Telle était la situation de Démétrios à la cour de Bérénice. Comblé, écouté de tous, admiré, il ne désirait pourtant qu'une chose: l'amour d'une inconnue qui, elle, ne l'aimait pas.

Jules Lemaitre, poète à ses heures, consacre également un poème à la lyre d'Orphée. Il montre le chanteur, ayant perdu Eurydice, et incapable d'exprimer sa douleur en un chant assez beau pour être digne d'elle.

"Mais il sentait la plainte inégale au tourment."¹

Alors il crut l'art vain, et, arrachant trois cordes à sa lyre, se coucha sur l'herbe et souhaita la mort. Il s'endormit, et une déesse, ou une Muse - il ne savait - lui apparut dans son rêve. Elle

"Ouvrit le sein d'Orphée avec son doigt de feu",²

et lui tira du coeur "trois fibres"; ainsi, elle remplaça les trois cordes brisées de la lyre. Depuis ce jour, Orphée sut tirer de sa lyre de merveilleux accords; car la souffrance est indispensable au poète. L'explication de la beauté de son,^{chant} c'était en effet que

"Tout son coeur chantait dans les cordes sanglantes".³

1. Jules Lemaitre, Poésies, p. 231

2. Ibid., p. 232

3. Ibid., p. 233

Enfin, citons une "fantaisie mythologique" jouée en 1901 au théâtre de Foix: Orphée revient chez Pluton, par Maurice Fauché. Le ton en est fort irrespectueux. Comme dans l'Orphée aux Enfers de Crémieux, Eurydice n'éprouve pas le moindre désir de réintégrer le foyer conjugal. Orphée, violoniste ambulant, est un mari fort jaloux, que Pluton se fait un plaisir de berner.

Au cours de l'entre-deux-guerres, le sujet est traité avec la plus grande liberté, mais chaque auteur à sa manière montre Orphée, comme lui-même, épris de la beauté, et tout entier consacré à elle. Apollinaire, dans Le Bestiaire ou le cortège d'Orphée, dépeint les animaux eux-mêmes s'efforçant d'atteindre la beauté. Mais d'abord Orphée lui-même est présenté:

"Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne:
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre."

La noblesse de la ligne dont il s'agit, c'est celle des illustrations dont Dufy orna ce "divertissement poétique"! Et cet autre mystère: la voix de la lumière, quelle est-elle? C'est, répond Apollinaire, le dessin; car la peinture est "proprement un langage lumineux." A propos des animaux qui forment le cortège d'Orphée, Apollinaire laisse rêver sa fantaisie et dit la vision que le nom de l'animal ou de l'insecte évoque. Le plus souvent, son esprit revient spontanément vers la poésie; ainsi, à propos de l'éléphant:

"Comme un animal son ivoire
J'ai en bouche un bien précieux
Pourpre mort! J'achète ma gloire
Au prix des mots mélodieux."

Ou même à propos de l'humble sauterelle:

"Voici la fine sauterelle
La nourriture de St. Jean.
Puissent mes vers être comme elle
Le régal des meilleures gens."

En 1919, c'est à dire l'année où Apollinaire écrivait le poème dont nous venons de parler, un jeune poète allemand quitte son pays natal pour venir habiter Paris: c'est Yvan Goll. Déjà, il avait écrit plusieurs recueils de poèmes dans sa langue maternelle. Au début de son séjour parisien, il devient un des champions de l'école d'Apollinaire: il est naturel que le nom d'Orphée ait été mentionné entre eux. Mais un autre lien avec le mythe existe dans l'esprit du jeune poète: lui et sa femme, Claire Goll, (poète également) étaient les amis de Rainer Maria Rilke, et correspondaient fréquemment avec lui. Or, nous avons vu quelle place essentielle le mythe d'Orphée occupe dans la pensée du grand poète allemand. Il faut mentionner aussi qu'Apollinaire avait été (vers 1913) l'inspirateur d'une école de peinture qui avait nom l'Orphisme, ou simultanésisme. Sa technique consistait à user de contrastes de couleur simultanés. Enfin, le simultanésisme au théâtre se réclamait également du nom d'Orphée, puisqu'il donne à la même époque Naissance du poème de Fernand Divoire, où il s'agissait du héros, et l'Orphéide de Barzun (1920). C'est également à cette époque, en 1921, que paraît l'édition posthume de l'Orphée-Roi de Victor Segalen. Bref, le nom d'Orphée paraît avoir été à la mode. Il ne faut point s'étonner si le nouveau venu - Yvan Goll - l'adopte à son tour, et écrit comme une de ses premières oeuvres en langue française Le nouvel Orphée. Orphée y est représenté d'ailleurs par une personne assez inattendue: Charlot, qui descend tout à coup d'une affiche cinématographique et prend vie. Charlot veut être poète, et prend l'Orient-Express pour le Mont

1. Delaunay et Kupka faisaient partie de cette école.

Parnasse. Un poème apparaît en grandes lettres sur un écran; en voici un passage:

"Mon coeur
Pour qu'on y croie
Faut-il qu'on le mette en croix?" 1

Le ton est léger, mais laisse percer une préoccupation semblable à celle d'Apollinaire: la fidélité à la poésie.

Sous une forme différente, la même préoccupation se retrouve chez quelques-uns des très grands poètes de l'entre-deux-guerres:

Valéry consacre un sonnet à "Orphée l'admirable". Il y compose en esprit l'image du poète chantant sous les myrtes un chant d'une beauté telle que "le mont chauve" se change en "auguste trophée". Le Temple lui-même doit s'ordonner à l'hymne de la lyre:

"D'un Temple à demi-nu le soir baigne l'essor,
Et soi-même il s'assemble et s'ordonne dans l'or
A l'âme immense du grand hymne sur la lyre!" 2

Maurras prête également une oreille attentive à La lyre de Thrace: il l' imagine descendant sur les vagues de l'Hèbre, qui avait déjà "glacé la bouche de son prêtre". Le poète, dans sa rêverie, s'approche de la lyre abandonnée et la fait vibrer. Tel est le lien toujours vivant entre tout poète, qu'il soit ancien ou moderne, et la symbolique lyre d'Orphée; ce lien défie la Parque:

"Laisse éclater ta voix, vibrante et douce lyre,
Ton défi d'éphémère à la Parque porté..." 3

1. Cité dans Yvan Goll, Marcel Brion, p. 95
2. Poésies, p. 14
3. La musique intérieure, p. 241

Orphée apparaît également dans une courte pièce de théâtre d'André Gide: Proserpine. On y voit la déesse quittant la terre où elle n'était encore que la jeune fille Koré. Elle contemple le calice d'une fleur, et y aperçoit tout à coup l'Hadès; La fleur est le "bord d'un gouffre"; Pluton pourra s'emparer de la jeune fille sans effort. Il l'emmène dans l'Enfer, où elle devient Proserpine, et là, elle se promène souvent en compagnie des nymphes. Un jour, elles aperçoivent une forme voilée "qui monte comme une brume vers le soupirail des Enfers." C'est Eurydice à la recherche d'Orphée. Eurydice peint à Proserpine la "lamentable insatisfaction" des habitants de l'Hadès; cependant, elle attend Orphée, et avec elle, toutes les ombres l'attendent aussi, car elles savent que le chant les délivrera. A la fin de cette esquisse dramatique, on voit à nouveau Proserpine avec Eurydice; Proserpine est maintenant reine des Enfers, somptueusement parée au bras de Pluton, ayant accepté la nécessité de rester aux Enfers. Quant à Eurydice, elle a déjà revu Orphée. Il est venu, il a délivré les ombres de leurs gestes éternels, mais à cause du regard jeté en arrière, il a dû à nouveau se séparer de sa femme, et tout est à recommencer dans l'éternelle monotonie des ombres.

Citons encore un conte charmant de Supervielle, "Orphée", dans un recueil du même nom. Orphée y apparaît comme celui qui a donné à la nature ses multiples voix. Pourtant, il est modeste, gêné de son grand pouvoir; Il n'aime pas que les arbres le suivent; il se lamente de troubler la nature dans ses "assises les plus sacrées". Finalement, il ordonne à la nature de se tenir tranquille; elle obéit. Mais, trop préoccupé des effets de son chant, Orphée avait négligé Eurydice, qui, poursuivie par Aristée, reçoit une piqûre de serpent dont elle meurt. Orphée ne chante plus, et les dieux, ne pouvant supporter son silence, lui rendent Eurydice. Lorsqu'il la perd une deuxième fois, il compose un chant si triste "qu'il n'y eut

plus jamais de place sur la terre pour Eurydice."

X X X

Il est des écrivains pour qui le mythe d'Orphée n'est que l'image d'une aventure intérieure. Orphée, à leurs yeux, c'est l'homme seul en face de son passé. Comme Proust - sous son influence peut-être, ils décrivent la lente recherche de souvenirs disparus, ramenés au jour par le contact vivant d'une impression, traqués par les avenues de la conscience. Eurydice, dans ces oeuvres, est une figure féminine appartenant à un passé lointain; lorsque le héros la perd, sa douleur est telle qu'un deuil réel n'en causerait pas de plus grande. Elle vit longtemps encore en lui; et à mesure que s'apaise l'amertume de la séparation, elle devient plus belle, plus présente en esprit. Mais il se peut aussi qu'une nouvelle crise de conscience détruise cette image épurée d'Eurydice et que l'enfer, une fois de plus, triomphe. De toute manière, il s'agit d'interprétations psychologiques du mythe, puisque le drame se passe entièrement entre le héros et le souvenir de la femme aimée. Il est significatif que les trois oeuvres qui répondent à cette description portent en titre, le nom d'Eurydice plutôt que celui d'Orphée, tant est mystérieuse cette survie du souvenir, puissance bienfaisante et nocive à tour de rôle, puisqu'elle règne encore sur le présent.

L'Eurydice deux fois perdue de Paul Drouot est la première en date de ces oeuvres. C'est une longue élégie en prose, véritable poème romantique. Inachevée à cause de la mort prématurée de l'auteur au champ d'honneur, l'oeuvre semble "chanter la panique du chrétien envahi par l'amour total, mais que la séparation cependant désespère."¹

1. Clouard, op. cit., p. 531

Quant au plan de l'auteur et à la trame qui aurait uni entre elles les pensées éparses consacrées à Eurydice, nul n'a su les retrouver. Du moins Henri de Régnier a-t-il pu grouper les fragments d'une manière qui paraît fidèle à la pensée de Drouot. Ainsi présentée, l'oeuvre de Drouot déconcerte et émeut en même temps: elle n'a pas de sujet précis, sinon le coeur du poète: "Elle est le poème de l'attente, de la solitude et du souvenir, avec ses espoirs, ses angoisses, ses ardeurs, ses regrets, ses appels, ses colères, ses renoncements." La jeunesse du poète explique le romantisme de l'oeuvre. A travers l'image d'Eurydice qu'il poursuit, ce sont ses états d'âme qui nous sont révélés. C'est pour cela que l'épisode du début, relatant simplement le départ de la femme aimée, et les premiers regrets de la séparation, n'est presque pas nécessaire; le poète songeait même à supprimer cette première partie afin de mieux montrer, sans doute, que la véritable présence de la bien-aimée ne dépendait d'aucune action réelle.

La Nouvelle Eurydice de Marguerite Yourcenar est un roman psychologique, montrant une jeune femme entre un mari qui s'intéresse peu à elle, et un ami de la famille, plus jeune, qui l'aime. Elle meurt, et c'est son souvenir que se disputent les deux amis, alors que ni l'un ni l'autre n'avait su être proche d'elle lorsqu'elle vivait encore.

Ce thème de la femme qui n'existe que par le souvenir forme aussi le sujet d'une très curieuse nouvelle par un auteur indochinois, Nguyen Tien Lang, intitulée Eurydice. Il s'agit d'un employé de bureau, qui voyant tous les jours des enveloppes couvertes d'une délicate écriture féminine, se forge un roman au sujet de celle qui les écrit. Puis les envois cessent, les années passent. Un jour, revoyant ce qu'il croyait être l'écriture aimée, il éprouve une émotion jamais encore ressentie.

Toute sa vie lui apparaît insignifiante comparée au bouleversement qui gagne tout son être. Puis il retourne l'enveloppe. Elle porte un autre nom, un nom d'homme. Et l'employé, sa vision détruite, cogne l'enveloppe avec le cachet postal, plein d'une rage désespérée.

Ces versions du mythe, éloignées de ses épisodes mais proches de lui par l'importance qu'elles ajoutent à la puissance du souvenir, préparent la voie de deux grandes interprétations poétiques: celle de Pierre-Jean Jouve, et celle de Pierre Emmanuel.

CHAPITRE III

L'ORPHEE-ROI DE VICTOR SEGALIN

CHAPITRE III

L'ORPHEE-ROI DE VICTOR SEGALEN

Il est bien à propos que la chronologie nous oblige à parler en premier lieu de l'Orphée-Roi de Victor Ségalen. Plus que toute autre interprétation du mythe, la sienne est en effet attentive au sens le mieux connu de la légende et du personnage d'Orphée. L'Orphée-Roi manifeste avant tout une tension de tout l'être vers cette beauté essentielle que personnifiait le Thrace; plus particulièrement, il montre le triomphe de ce que Ségalen appelle la "sonorité en soi": musique toute pure, sévèrement dégagée de tout élément étranger. Cette préoccupation esthétique traduit la fidélité de Ségalen à la Lyre antique, fidélité qu'aucun des interprètes plus tardifs n'a su égaler. C'est que ces auteurs, emprisonnés dans leurs préoccupations personnelles du moment, ont été empêchés par là de saluer en Orphée, très simplement, la beauté seule et libre. Ségalen seul a vraiment utilisé le mythe pour sa fin essentiellement esthétique.

Est-ce le calme relatif du moment qui permit à Victor Ségalen de préserver intact son désintéressement intellectuel? Les premières esquisses d'Orphée-Roi datent en effet d'une époque très proche ~~encore~~ du dix-neuvième siècle confiant et dont la sérénité n'avait encore été ébranlée par aucun cataclysme mondial. Il est vrai que, lorsqu'après une longue élaboration l'ouvrage fut terminé, la guerre avait déjà consommé ses ravages et miné la santé de l'auteur; mais

l'Orphée-Roi ne porte aucune trace de l'avènement brutal d'une ère nouvelle. La mort proche, pressentie peut-être, n'en altère en rien le pur accent de triomphe; et l'on songe à l'angoisse et au désespoir des "Orphées" qui suivront.

Sans doute, le seul rappel d'événements contemporains ne suffit pas à expliquer la pensée de Ségalen. Il est au-dessus de l'évènement: non certes par dédain, car il aime par-dessus tout le divers, mais parce que son âme s'élève d'emblée au-dessus du vulgaire. Toute recherche entreprise par lui vise à saisir l'essence de la beauté, par-delà "la vie dans son goût inné pour le tréteau"¹. C'est ainsi qu'indépendant de tout groupement littéraire, Ségalen a poursuivi dans une solitude presque totale cet essor vers le beau idéal. De cette manière, il revivait le mythe d'Orphée. Seul aussi, il a su voir clairement que ce mythe est celui de l'évasion, et le dire. Mais que l'on juge en lisant ses pages brûlantes d'idéalisme si l'évasion hors du réel fut, pour Victor Ségalen, démission. N'est-elle pas, bien plutôt, un dépouillement qui permet d'entreprendre allègrement "l'équipée au pays de l'irréel"? La beauté est hautaine: il faut la poursuivre, comme Orphée, dans la solitude des sommets ou dans la paix des plaines, mais toujours loin des foules casanières, car elle les fuit. La beauté est impitoyable: elle tue ses élus, mais c'est pour les faire ressusciter dans un monde plus vivant, plus coloré, plus sonore. Crucifixion quotidienne: l'exigeante souveraine arrache son adorateur au terre à terre et inlassablement l'aiguillonne vers l'Ailleurs.

1. Peintures, p. 48.

Pour Ségalen, l'Ailleurs où s'est poursuivie cette quête de la beauté, c'est l'Asie. C'est là, en effet, que le poète a passé la plus grande partie de sa vie active de médecin, de professeur, d'interprète, d'explorateur-archéologue. Or, cette vie intéresse notre étude au plus haut point: non que nous voulions chercher dans la biographie l'explication de l'oeuvre, mais parce que nous nous trouvons ici en présence d'une véritable identification de l'auteur et de son mythe d'élection. On a pu dire que "la confrontation du drame individuel avec le drame mythique (lui-même considéré comme une expérience individuelle privilégiée) peut conduire la sympathie pour le héros jusqu'à la consommation du mythe"¹. Il est certain que cette confrontation existe chez Ségalen: dans son idée orphique de la beauté, dans l'esprit d'aventure qui le poussait jusqu'aux confins du monde afin de leur arracher leur part de beauté, et dans la solitude hautaine de cette quête.

Les fresques orientales de Ségalen surprennent par le sens aigu du mystère dont il a su les imprégner; car c'est bien le mystère qu'il recherche dans les contrées lointaines, et non un exotisme superficiel. L'insolite taquine son attention; il s'élance à sa poursuite et bâtit sur lui d'étranges édifices irréels. Rien de métaphysique dans cette recherche: Victor Ségalen ne ressemble guère à ces chercheurs de vérité qui, dissatisfaits des philosophies européennes trop critiques, viennent demander à l'Asie des leçons de sagesse et de méditation. Son âme est équilibrée, sûre d'elle-même, ouverte aux souffles de la beauté

1. P. Emmanuel, Poésie, Raison ardente, p. 82.

d'où qu'ils viennent.

Ce fut d'abord Tahiti, où Gauguin venait de mourir. Ségalen y alla recueillir les légendes Maori des temps anciens, dans Les Immémoriaux. Ce livre forme la partie essentielle du "cycle Maori", que quelques autres ouvrages devaient compléter: La marche du feu, nouvelle évoquant de vieux rites maori et surtout Le maître du jour, autre nouvelle destinée à montrer en Gauguin l'apôtre de la "vie joyeuse et une"¹ au sein de la société tahitienne en pleine désagrégation morale et religieuse; enfin, l'Hommage à Paul Gauguin, préface des Lettres de Gauguin à Georges-Daniel de Monfreid. Le cycle maori a manifestement pour héros le peintre Gauguin. Dans l'Hommage Ségalen exprime son regret de n'être arrivé à temps pour assister l'exilé dans ses derniers moments. Du moins put-il recueillir quelques "précieuses reliques"--et plus encore: le souvenir vivant, et qui ne le quittera jamais, de l'émancipé tourmenté et hardi: son premier héros de l'Ailleurs, et la première incarnation de son Orphée.

Après le cycle Maori, le cycle des héros, et plus particulièrement celui d'Orphée. En 1905, Ségalen a regagné la France et a fait la connaissance de Claude Debussy. Depuis longtemps, le poète désirait rencontrer le musicien. Il avait d'abord tenté de l'approcher en demandant à Claude Farrère, son contemporain et son ami, un mot d'introduction pour Pierre Louÿs qui connaissait bien Debussy. De fait, Louÿs et Debussy avaient cessé de se fréquenter après 1904 et Ségalen

1. Cité dans Victor Ségalen, De Tahiti au Thibet, par Jean Loize, p. 71.

dut parvenir à Debussy sans introduction. Cet élan du poète vers le musicien est comme une prémonition de l'oeuvre future sur Orphée. Car ce contemporain fut véritablement pour Ségalen une incarnation du chantre mythique. Rappelant un peu plus tard la nécessité spirituelle de cette rencontre, Ségalen écrivait à Debussy: "Il m'a semblé impossible, sitôt que l'idée d'une réalisation musicale s'est imposée à moi, de ne point, d'emblée, me présenter à vous. Je ne vous dirai pas comment depuis tant d'années, je demeure de très loin, au milieu de tous les hasards de ma carrière, votre proche et fervent admirateur. Ni comment, dès vos "Nocturnes", vous m'avez révélé mieux que de nouvelles formules en musique: une forme artistique neuve certainement. Si bien ... que ma démarche près de vous a été spontanée d'abord, mûrie ensuite, en tout cas inévitable"¹ Dorénavant, l'influence de Debussy allait s'exercer plus fortement encore sur Ségalen. Il s'agit de bien plus ici que de l'influence d'un aîné célèbre sur un apprenti-poète. Debussy devint pour son admirateur le centre du "monde sonore" comme Gauguin l'était du royaume visuel, et donna naissance au cycle orphique appelé "cycle des héros". Celui-ci devait rester l'une des préoccupations de Ségalen à travers toute sa carrière littéraire, parallèlement au "cycle de Chine". Cette alliance montre la vie intense dans l'esprit de Ségalen d'intérêts artistiques fort divers: musique, peinture et poésie, amour de la nature et amour des beautés créées par l'homme: autant de poussées vers l'irréel, au delà du réel que furent pour lui la médecine et la science. Il était "un de ces esprits complets comme on en vit pendant la Renaissance"²

1. Lettre du 30 avril, 1906.

2. Jean Loize, Victor Ségalen, De Tahiti au Thibet, p. 4.

En cela encore il se révèle à l'image d'Orphée, créateur dans tant de domaines divers.

Le "cycle des héros" débuta par une nouvelle intitulée Dans un monde sonore et publiée dans le Mercure de France sous le nom de Max Anély (1907)¹. Debussy remarqua et apprécia cette première esquisse sur Orphée et exhorta Ségalen à en poursuivre l'élaboration: "Dans un monde sonore est une chose très bien, dans un domaine absolument inexploré.... Ne pensez-vous pas qu'il y aurait quelque chose d'admirable à faire avec le mythe d'Orphée?"² Ségalen ne resta pas insensible à cette suggestion puisqu'au cours de la même année il achevait le manuscrit d'Orphée-triomphant, premier état d'Orphée-Roi. Ce manuscrit fut annoté par Debussy et repris lors de la rédaction de la forme définitive d'Orphée-Roi, en 1916. Nous aurons l'occasion de reparler de la double élaboration du drame lyrique par le musicien et le poète. Il suffit ici de noter l'influence dominante de Claude Debussy dans la création du "cycle des héros". Autre héros: l'Illuminé, ou Siddharta. Ségalen entreprit la rédaction de ce drame lyrique en cinq actes sur Bouddha dès 1904 à Ceylan. Comme Orphée-Roi, l'Illuminé devint un objet de collaboration avec Debussy. L'utilisation de Bouddha éclaire celle d'Orphée: toutes deux révèlent chez Ségalen un certain mysticisme. L'objet de son aspiration religieuse change; l'aspiration demeure, qui le lance sans cesse sur de nouveaux sentiers de l'esprit.

Tout en se consacrant à ces ouvrages Ségalen apprenait

1. Le pseudonyme de Max Anély était composé de deux prénoms: celui d'un condisciple au lycée de Brest, et un des prénoms (Annelly) de sa femme bretonne.
2. Lettre du 26 août 1907.

le chinois et se préparait à l'examen d'élève-interprète à la marine en Chine. En 1909 ce fut le départ pour la Chine, premier pas vers le "cycle chinois" de l'oeuvre. A Tien-Tsin eut lieu une rencontre avec Claudel, à qui un peu plus tard Ségalen devait dédier Stèles. Puis Ségalen, accompagné de Gilbert de Voisins, homme de lettres et explorateur, entreprit un voyage d'études en Chine centrale qui devait amener les deux amis jusqu'à Tch'eng Tou, "la grande ville au bout du monde" d'Equipée. Au retour, Ségalen s'établit à Péking pour s'y consacrer à l'étude de la langue écrite, de l'histoire et de l'archéologie chinoises. En 1910, la grande épidémie de peste en Mandchourie l'arracha à ces études; il demanda à être envoyé à Chou-Hai-Kouan comme médecin. L'épidémie enrayée, Ségalen accepte un poste de professeur à l'Ecole Militaire de T'ien Tsin. En 1912, année de la Révolution, l'ancien viceroi Yuan Che Kai sollicite l'envoi d'un médecin français auprès de son fils malade, et c'est à Ségalen qu'échoit cette responsabilité. Tout en exerçant à Tchang-To-Fou dans le Honan cette fonction de médecin particulier, il y poursuit ses recherches sur la Chine et son oeuvre littéraire. L'année 1912 est également, en effet, celle de Stèles.

Claudel en accepta la dédicace et parla en termes élogieux de "l'art lapidaire" de ce livre. Les Stèles sont, dit-il, "l'un des soubassements les plus précieux de ma bibliothèque"¹. Pour Ségalen, Stèles représente une nouvelle étape dans sa recherche, pour l'art, de formes originales. De même que son Orphée consacre un nouveau chant à chaque aube nouvelle, de même l'auteur donne à chacun de ses ouvrages

1. Cité dans De Tahiti au Tibet, par Jean Loize, p. 19.

une forme différente et parfois neuve. C'est ainsi que les Stèles prennent pour modèle les inscriptions gravées sur les monuments chinois du même nom. La forme seule est empruntée à la Chine; le contenu appartient à Ségalen lui-même. "Les stèles chinoises de pierre contiennent, dit-il, la plus ennuyeuse des littératures: l'éloge des vertus officielles, un ex-voto bouddhique, le rappel d'un décret, une invitation aux bonnes moeurs. Ce n'est donc pas l'esprit ni la lettre, mais simplement la forme 'stèle' que j'ai empruntée."¹ Gageure, orphique s'il en fut, d'artiste pur: faire parler aux pierres le langage de la poésie. Que soit oublié le poids de la pierre dans sa fusion parfaite avec l'idée. Les Stèles sont une transposition poétique de la sculpture comme les Peintures le sont de l'art pictural et comme Orphée-Roi l'est de la musique.

Certes, l'idée de telles transpositions d'art n'est pas, à l'heure des Stèles, de la première nouveauté. Bien des années auparavant, l'auteur d'Emaux et Camées s'y était déjà exercé, et l'on sait avec quel génie. Mais Gautier est tenté par la virtuosité en soi; la pierre semble le provoquer par sa résistance même au ciseau du sculpteur. Par analogie le poète, d'après Gautier, doit ciseler son vers jusqu'à obtenir une soumission totale du mot et du son à la forme désirée. La rébellion de la matière ne fera qu'attiser davantage l'ardeur créatrice de l'artiste.

1. Lettre à J. de Gaultier, 26 janvier 1913, citée dans Victor Ségalen poète de l'Asie, par Mme A. Joly-Ségalen, 1950.

"Oui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle
Vers, marbre, onyx, émail."¹

Toutes les formes de l'art peuvent communier dans cet effort. Vers, marbre, onyx, émail, indifférents en eux-mêmes tant qu'ils ne sont que parcelles de la nature, n'assumeront d'identité qu'en recevant leur forme. Alors seulement ils entreront dans l'éternité des oeuvres d'art "robustes" dont Gautier dit:

"... Le buste
Survit à la cité."²

D'ailleurs, il faut bien se rendre à l'évidence: les transpositions de Gautier ne s'étendaient qu'aux arts plastiques, et la musique, plus proche pourtant de la poésie que n'importe lequel d'entre ceux-ci, était exclue de ce compagnonnage. Car Gautier, d'après les révélations de son critique et ami Maxime du Camp, se serait montré fort dédaigneux à l'égard de la musique. Il aurait même jeté sur un album cette phrase: "La musique est le plus cher et le plus ennuyeux de tous les bruits". Pis encore: Gautier affirme dans son étude sur Saint-Amant que Lamartine et Hugo étaient atteints de la même infirmité.³

Pour Gautier, les transpositions se bornent donc à celles des formes d'art qui lui sont chères et qui lui permettent de suivre la pente naturelle de son tempérament d'artiste. Point de telles limitations chez Ségalen, qui n'éprouve pas au même degré que Gautier le scrupule de la forme. En revanche, la nature versatile de Ségalen lui permet de

1. Emaux et Camées, "L'Art", p. 130.

2. Ibid., p. 131.

3. Maxime du Camp, Théophile Gautier; Paris, 1890.

s'orienter sur une très grande diversité de formes d'expression. Car ce qui compte pour lui, ce n'est pas de pousser la transposition jusqu'à quelque chimérique point d'attache entre deux arts, comme le romantisme adolescent avait rêvé de le faire: c'est d'utiliser toutes les formes comme des moyens parallèles, et presque interchangeables, de l'esprit. En définitive, et bien que cela puisse paraître paradoxal, c'est la capacité de l'esprit à se nourrir du divers qui crée, pour Ségalen, le lien mystique entre les arts. En cela, il se rapproche de Vigny plutôt que de Gautier. Vigny en effet, croit que chacun des arts n'est qu'une incarnation imparfaite de la beauté idéale et une. Témoin le poème intitulé "La beauté idéale", avec son idée platonicienne de l'unité des arts au-delà de toute technique:

"Où donc est la beauté que rêve le poète?
Aucun d'entre les arts n'est son digne interprète,
Et souvent il voudrait, par son rêve égaré,
Confondre ce que Dieu pour l'homme a séparé.
Il voudrait ajouter les sons à la peinture.
A son gré si la Muse imitait la nature,
Les formes, la pensée et tous les bruits épars
Viendraient se rencontrer dans le prisme des arts,
Centre où de l'Univers les beautés réunies
Apporteraient au coeur toutes les harmonies..."²

Plus près de Ségalen dans le temps, l'idée de l'unité des arts s'élabora

1. A propos d'"Albertus", premier poème de Gautier, M. du Camp écrit: "Le cénacle avait rêvé d'unir la littérature et la peinture: mariage de raison que le divorce rompit bientôt et devait rompre, car la genèse et les procédés de ces deux arts, le but qu'ils cherchent à atteindre, l'impression qu'ils peuvent produire offrent de telles différences qu'il y a entre eux 'incompatibilité d'humeur'. Bien mieux encore que pour le théâtre, Gautier aurait pu dire: 'L'une est l'idée, l'autre est la matière.'" Maxime du Camp, Théophile Gautier, p. 161 et 162.
2. Vigny, Oeuvres, éd. de la Pléiade, p. 235. Baldensperger fait remarquer que ce poème, écrit en 1824, fut dédié "aux mânes de Girodet", qui venait de mourir; or Girodet croyait à une "mutualité des techniques".

parmi les successeurs idéalistes du symbolisme, et plus particulièrement parmi les adeptes de la "Rose-Croix esthétique". Péladan fut ^{nous l'avons dit} le promoteur et le Grand Maître de cette association, qui compta aussi parmi ses membres Elémir Bourges et, temporairement, le poète Saint-Pol Roux. Ce dernier nous expose dans ses méditations sur la poésie l'idée de la beauté professée par la "Rose-Croix esthétique"; idée adhérent assez étroitement à celle de Platon. Tout effort artistique aspire à incarner l'essence pure de la Beauté. "Les chefs d'oeuvre, dit Saint-Pol Roux, sont des lois de la Beauté concrétisées."¹ Alors que Péladan songeait surtout aux arts plastiques, Saint-Pol Roux attribue à la poésie le rôle essentiel, et au poète le privilège d'être ici-bas le "continueur" de Dieu. "Simple réceptacle de la Beauté s'il est inconscient, l'homme devient, s'il est conscient, la Beauté elle-même, et nous devons alors considérer ce pèlerin d'ici-bas comme Dieu en personne voyageant incognito."² Pour les Rose-Croix, le fait que le vrai coïncide avec le beau suffit à établir l'unité des arts. Art et métaphysique se complètent et s'emparent de toutes les techniques.³

Ségalen subit-il l'influence de ces aînés? Il est difficile de le prouver; il se tient, nous l'avons dit, à l'écart de toutes les coteries. Individualiste dans la vie comme dans l'art, souvent absent de France, absolument discret sur ses enthousiasmes intellectuels s'il en eut, Ségalen ne laisse deviner aucune "source". On peut affirmer cependant que les recherches esthétiques comme celles que nous venons de décrire étaient fort à la mode pendant la jeunesse de Ségalen, et qu'il dut en

1. Cité dans la préface à Anciennetés, p. 18.

2. Ibid., p. 19.

3. Pour d'autres détails concernant la doctrine littéraire des Rose-Croix, cf. supra, chapitre II.

1
avoir des échos. La technique théâtrale d'Orphée-Roi s'apparente d'ailleurs à celle du théâtre symboliste, si fertile en "correspondances" entre sons, paroles, décors, voire parfums. Une infime indication nous permet au moins d'affirmer que Ségalen fut au courant d'un autre mouvement idéaliste, celui groupé successivement autour des revues Wagnérienne et Idéaliste, et dont Edouard Schuré était l'inspirateur. Une note jetée rapidement, au crayon, sur l'un des feuillets relatifs à Orphée-Roi² montre en effet que Ségalen avait lu Les Grands Initiés et qu'il avait apprécié la reconstruction historique de l'histoire d'Orphée par Schuré au point de vouloir l'utiliser. C'est ainsi que la description de l'Antre, plus particulièrement dans la nouvelle intitulé Dans un monde sonore qui prépare la voie à Orphée-Roi est empruntée à l'ouvrage de Schuré. Ceci nous permet de supposer que Ségalen eut connaissance de la Revue Wagnérienne et de ses essais de rapprochements entre la musique et la poésie. D'ailleurs, qu'il s'agisse des recherches de Schuré ou des affirmations de Péladan, il est à remarquer que les deux auteurs consacrèrent, bien avant Ségalen, maintes pages à Orphée; que le mythe tendait à symboliser la recherche du Beau conjuguée à celle du Vrai dans toutes les formes de l'art; et que par conséquent, la question assez superficielle des "influences" mise à part, l'effort esthétique de Ségalen vient se ranger à la suite de celui de ses aînés. Ceci explique en partie pourquoi chacune des oeuvres de Ségalen, quel qu'en soit le sujet et la technique, paraît porter en filigrane la silhouette d'Orphée, créateur de tous les arts.

1. Il y a dans Equipée une allusion à Saint-Pol Roux, p. 205.
2. Feuilleton 1.

Après Stèles (dont la forme et l'intention artistique ont exigé de nous cette incursion dans l'histoire des transpositions d'art), Ségalen fit un court séjour en France; puis il regagne la Chine avec Gilbert de Voisins et Jean Lartigue pour une deuxième mission archéologique. Ce voyage les conduisit par la Grande Diagonale jusqu'aux limites du Thibet. Là, une insurrection thibétaine les obligea à modifier leur itinéraire. Et c'est à Li-Kiang-Fou qu'"au sortir de l'unique pont qui franchisse le Yang-Tsen ... un courrier thibétain issu de la brume"¹ leur apporta le télégramme annonçant la déclaration de la guerre. Ségalen rentra en France et partit pour le front "avec en poche un livre de Ronsard"². En 1915, il est médecin d'un régiment de fusilliers marins à Nieuport; en 1916, adjoint au Service de Santé de Brest. Mais cette année est aussi celle de la publication de Peintures.

Cette oeuvre marque une nouvelle étape dans la recherche de la beauté pure: car dans Peintures, évocations colorées de scènes chinoises imaginaires, le lecteur est invité à participer à la création. Ségalen sait, en effet, que la beauté ne peut être l'oeuvre de l'artiste seul; il faut être deux pour la susciter, celui qui crée et celui qui contemple ou écoute. C'est ainsi que dans le drame Orphée ne peut atteindre à la musique pure qu'au moment où Eurydice l'écoute, et l'écoute au point de ne plus être elle-même mais pur désir d'entendre. Voici comment dans Peintures, Ségalen envisage cette création en commun: "J'ai devant moi un grand mur peint à fresque. Je décris ce que j'y vois, ce

1. Equipée, préface par J. Lartigue, p. v.
2. Victor Ségalen, De Tahiti au Thibet, par Jean Loize, p. 50.

que mes auditeurs et spectateurs voient avec moi, mais plus vivement quand j'explique les gestes. Je suis fatigué de l'éternelle attitude du romancier qui déroule son peloton. Ici tout est en surface mais en surface parfois magique. Je crois de moins en moins à la vertu du sujet..."¹ Il va montrer au lecteur une parade de représentations chinoises imaginaires: peintures magiques, suscitées par la parole seule. Le rôle de l'artiste? "Vous les faire voir, seulement."² Que la puissance évocatrice du style galvanise le langage au point d'éveiller tous les sens à la perception de la beauté, et qu'ainsi l'imagination du lecteur devienne elle-même créatrice. Car quel est, au bout du compte, le sens de la beauté? L'histoire du Maître-Peintre, qui vivait au temps de Song, nous en instruit. Il allait, muni d'un flacon de vin, passer une journée aux pentes des coteaux et, simplement, regarder. Qu'y cherchait-il? "Il cherchait le lien de la lumière unissant enfin à jamais joie et vie, vie et joie"³ La joie suprême emplissant la vie: tel est le but de la beauté. Qu'importe dès lors le moyen d'expression employé pour l'atteindre? De même qu'Orphée saura tirer les sons les plus beaux de sa lyre brisée, de même c'est la "vision enivrée du peintre qui enchante le monde pour lui, et non la perfection des formes et des couleurs.

Un troisième et dernier voyage devait compléter le "cycle de Chine" dans la vie de Ségalen. En janvier 1917, en effet, il fut envoyé dans la région de Nankin comme membre médical d'une mission chargée de recruter des travailleurs en Chine. Rentré en France, il

1. Lettre à Gilbert de Voisins, dans Victor Ségalen, poète de l'Asie.
2. Peintures, p. 3.
3. Ibid., p. 5.

rejoignit l'hôpital de Brest. Là, il s'épuisa à la tâche car "il n'admettait pas qu'une âme forte puisse être surmenée; il considérait le repos comme une déchéance"¹. Le 21 mai 1919, il succombait à une hémorragie accidentelle, dans la forêt d'Huelgoat. "On le retrouva trois jours après, dans un creux moussu, bien choisi pour la sieste, son Shakespeare à portée de sa main..."² Ainsi s'achève dans le renoncement la vie de l'auteur d'Orphée-Roi.

Vie et oeuvre gardent une ambiance d'impenétrabilité; le principe conducteur en demeure secret. Certes, Victor Ségalen a fait part au public de sa grande vision; mais il s'est ~~peu~~ communiqué lui-même. La connaissance--si extérieure et partielle soit-elle--de sa vie, fait pressentir cependant qu'il fut sévère pour lui-même dans le combat intérieur; qu'il chercha plus haut et plus loin que l'actuel la beauté idéale; que, s'il trouva dans celle-ci la joie de l'existence, ce ne fut jamais une joie facile mais celle d'un dépassement de soi, vers des horizons spirituels toujours renouvelés. C'est parce qu'il exprime ce sens des exigences tyranniques du Beau qu'Orphée-Roi publié en 1921 apparaît comme le testament spirituel de Victor Ségalen.

Dans cet ouvrage, ce n'est plus à l'imagination visuelle que s'adresse l'auteur, en domptant pour elle la pierre ou en déroulant devant elle un tapis magique aux chatoyantes couleurs; c'est l'ouïe intérieure qu'il sollicite. Dans une note du 18 juillet 1914, Ségalen lui-même souligne ce parallélisme entre Orphée-Roi et Peintures: ce

1. Victor Ségalen, De Tahiti au Thibet, par Jean Loize, p. 63.
2. Ibid., p. 63.

dernier ouvrage est, dit-il, une parade visuelle, tandis qu'Orphée-Roi est une parade auditive. Ainsi, diverses formes d'art sont utilisées par Ségalen dans un même but: donner à l'esprit un point de départ pour son essor vers le beau idéal.

Deux autres ouvrages posthumes, appartenant au cycle de la Chine, René Leys et Equipée, confirment encore ce besoin constant de renouvellement esthétique, et la présence d'une inspiration qu'on peut appeler orphique, en ce sens qu'elle implique toujours, sous la diversité des moyens, une même recherche de l'Absolu. Tel est certainement le cas de René Leys (paru en 1922), ouvrage étendant la recherche esthétique de Ségalen à l'art du roman.

C'est en surface un roman exotique, puisqu'il nous ouvre des passages inespérés, au coeur même de l'Empire du Milieu, vers les recoins secrets du Palais impérial, nous montrant la hiérarchie des fonctionnaires imbus d'eux-mêmes et lâches devant le Maître, la vie des concubines, et au centre de tout, l'image mystérieusement réelle de ce Fils du Ciel mort jeune; tout cela à travers l'imagination enflammée mais précise de René Leys. Mais, malgré sa puissance d'évocation, l'ambiance chinoise n'est pas le principal attrait de l'oeuvre, ni sans doute sa raison d'être. L'important, c'est le mystère et la poésie de la vie inconnue de René Leys. Ségalen s'est plu à laisser intact son secret; il veille sur lui. L'analyse aurait tué le mystère. Ségalen le respecte et le laisse se dérouler comme naguère le tapis magique de Peintures. "Il n'observe pas ses héros comme le ferait un romancier ayant inventé les siens, et découvrant leurs réactions ou les provoquant.... Il accepte

ses dieux tels qu'ils sont, veille sur eux, silencieux, et son attention est si grande qu'elle est presque une action, qu'elle donne l'illusion de faire participer à la vie de ceux qu'il admire." ¹ Par ce moyen, il arrive à nous rendre l'Ailleurs plus réel que la réalité quotidienne. Et ce détachement à l'égard du monde des apparences est le point de départ de l'aventure intérieure de tous ses héros. De là leur éthique de l'éloignement, qui est tout d'abord éloignement à l'égard du vulgaire: René Leys souffre au plus haut point de la vie médiocre de son père épicier. Pour conjurer cette médiocrité aucune aventure ne lui paraît trop extraordinaire, pas même l'aventure suprême au palais impérial. De même, Orphée ne peut chanter que loin des foules, comme Gauguin ne peut donner sa mesure qu'au paradis exotique des Iles Marquises.

Equipée, autre publication posthume, continue cette découverte de l'Ailleurs. Nouvelle aventure au sein de l'inconnu: les territoires peu explorés de la Chine, jusqu'aux confins du Nord; et aussi nouvel effort d'originalité littéraire: Ségalen adopte cette fois-ci la forme souple de l'essai. Le livre se compose de chapitres brefs et énergiques dont chacun est une incursion de l'esprit dans le domaine du réel: ainsi, la succession des chapitres reproduit celle des étapes de la deuxième expédition chinoise. Un parallélisme s'établit entre l'exploration géographique et la découverte de la véritable nature du réel. L'esprit de Victor Ségalen se nourrit en effet tour à tour aux sources de la réalité la plus brutale et à celles de l'imaginaire, qui peut n'être lui aussi que le réel mais transposé, purifié, contemplé d'un point d'observation

1. Victor Ségalen, poète de l'Asie.

plus lointain et plus élevé. La différence entre ces deux domaines n'est pas perçue par lui comme harmonieuse, mais comme une dualité douloureusement irréconciliable: reflet du conflit qui opposait dans sa vie l'existence du voyageur à la vocation de l'écrivain. Ce conflit le tourmentait, car il était "dévoré par le besoin de modeler et d'étreindre dans son esprit une image parfaite de son moi."¹ Or, la recherche de cette harmonie du "moi" engendre en lui une angoisse touchant la nature du réel: le réel lui apparaît comme ce à quoi il se heurte, ce qui offre prise et résiste; l'imaginaire, par contre, est ce qu'il contemple et auprès de quoi il aime se réfugier du réel.

Malgré la divergence des formes et des sujets, la préoccupation de la dualité nous amène d'Equipée à Orphée-Roi. Dans l'essai, les domaines de l'imaginaire et du réel sont délimités, comparés et décrits dans leur affrontement même avec l'objectivité qui fut l'idéal littéraire de Ségalen. Dans le drame, ils sont traités sur le mode lyrique et personnifiés. Orphée: essor de l'âme vers la sonorité pure, divorcée de la matière. Eurydice: l'âme trop attachée encore au réel qu'est la chair. La Ménade: métamorphose diabolique d'Eurydice, emprisonnée dans l'enfer de la chair et qui, se sachant incapable d'en sortir, tente d'y entraîner Orphée avec elle. Parallèlement, dans Equipée, le réel est décrit comme "très femme". "L'Inventé, dit Victor Ségalen en expliquant le but de son double voyage, c'est le Blanc-Mâle, le souffle aux milliers de couleurs. Le réel sera le Noir-Féminin, masse de nuit. Le réel m'a paru toujours très femme. La femme m'a paru toujours très 'réel'. La matière est femme..."²

1. Préface d'Equipée, par Jean Lartigue, p. 6.

2. Equipée, p. 82.

Intuition de poète allant droit au coeur du mythe dans son sens le plus primordial. Car l'opposition du principe mâle-créateur et du principe femme-réalité latente attendant la création est la raison profonde du mythe. Ségalen dans son raccourci poétique renferme les différentes significations que le mythe dans sa richesse polyvalente a pu successivement assumer. Et d'abord celle de la doctrine orphique telle qu'elle se trouve exprimée dans la philosophie de Platon:¹ ce réel qui est femme, que l'on façonne, sur lequel on a prise: autant de traits de la conception platonicienne de la matière qui est réceptacle, matériau dans la main de l'ordonnateur divin. Même opposition dans la théologie orphique, qui repose sur la dualité vie-mort (clarté-ténèbres): Zagreus s'engouffre dans la mort mais ressuscite. Orphée, en descendant aux Enfers, ne fait que revivre le mythe originel, à l'instar de son dieu. Il donne à ses disciples l'exemple de la mort à soi-même suivie de la palingénèse, dans laquelle l'esprit libéré s'élève au-dessus de réel; mais, humain, Orphée est repris par le réel (précipité dans la mort aux mains de femmes), sans que la polarité des deux principes cesse, puisque son esprit créateur survit (légende de la tête d'Orphée). Mais ce drame de l'unité dans l'opposition se joue aussi dans la conscience individuelle: dans la double nature du sujet qui se contemple lui-même, puis replonge en soi, actif et passif tour à tour. L'être divisé contre lui-même revit ainsi le mythe de l'androgyné; et le revit encore lorsque, se tournant vers l'extérieur, il cherche l'unité perdue auprès de l'autre sexe. En définitive, à travers toutes ces différentes valeurs du mythe, nous trouvons ceci: il y a, en

1. cf. Le Timée.

nous et autour de nous, des forces tendant à l'immobilité dans l'unité, d'autres tendant au mouvement dans la diversité. Leur opposition est irréductible et l'être sensible (le poète) la ressent profondément sans jamais pouvoir la résoudre. Telle est la situation de Ségalen dans Equipée. Si nous avons insisté sur le sens de l'Inventé Mâle et du Réel Féminin, c'est que ces deux principes jettent beaucoup de clarté sur Orphée-Roi, où ils s'incarnent respectivement en Orphée et en Eurydice. C'est également pour montrer comment une intuition poétique peut exprimer simultanément plusieurs valeurs du mythe que se partagent ordinairement mythographes, exégètes, sociologues, psychanalystes et comparatistes. Un autre poète, Pierre Emmanuel, saura retrouver dans le mythe d'Orphée ces multiples zones de réalité que traverse l'esprit du poète en quête de soi.

Ainsi, Equipée éclaire Orphée-Roi: le drame apparaît comme celui de la conscience artistique divisée entre le monde de la Beauté idéale et le monde réel; entre Orphée qui n'aspire qu'à créer un chant plus beau et Eurydice aux désirs terrestres. Lequel a raison? Lequel des deux domaines est en dernière analyse le plus vrai? Ce n'est, d'après Equipée, ni l'un ni l'autre mais la tension entre eux, choc fécond dont jaillit l'étincelle de vérité. Voici comment Ségalen caractérise leur lutte: "Deux bêtes opposées, museau à museau, mais se disputant une pièce de monnaie d'un règne illisible. La bête de gauche est un dragon frémissant, non pas contourné en spires chinoises décadentes, mais vibrant dans ses ailes courbes et toutes ses écailles jusqu'aux griffes: c'est l'Imaginaire dans son style discret. La bête de droite est un long tigre souple et cambré, musclé et tendu, bien membré dans sa sensualité puissante: le Réel, toujours

sûr de lui."¹ Cependant, la pièce de monnaie que se disputent les deux bêtes--l'être en soi--demeure voilée dans un incognito éternel. N'y a-t-il aucune réponse alors à l'angoisse de celui qui cherche? Celle que donne Ségalen est sobre, mais fière et intransigeante dans ce qu'elle exige de l'homme. Elle se trouve dans la recherche même et dans le cheminement au sein du Divers. Ainsi l'Equipée ne tire sa valeur d'aucune idée abstraite mais seulement de l'effort accompli. Au terme de l'effort, lorsqu'il s'agit d'expertiser la somme acquise de beauté et de bonheur, il est impossible de l'estimer d'une manière absolue, puisqu'il n'y a pas non plus d'aboutissement absolu. On ne peut réduire l'Equipée en une formule simple. Ainsi pas de bonheur constant; mais une jouissance du Divers renouvelée à chaque étape du voyage. Acquisition concrète et bien moins problématique que celle du bonheur; car l'expérience du plaisir est indiscutable; le bonheur, par contre, peut toujours être mis en question.

Ségalen nous conduit ainsi vers une esthétique du Divers. Toujours, les joies décrites dans Equipée sont marquées du sceau de l'ironie, fruit de la tension entre l'imaginaire et le réel. Il y a deux manières de contempler l'expérience, mais en définitive une seule expérience concrète: le contact du Divers. Le doute peut demeurer à jamais au sujet de l'être qui fonde le Divers: l'expérience reste l'unique certitude. Le mot exotisme caractérise cette recherche de l'expérience pour elle-même: "L'exotisme est tout ce qui est autre. Jouir de lui est apprendre à déguster le Divers."² Voilà qui réconcilie l'affrontement réaliste

1. Equipée, p. 239.

2. Ibid., p. 237.

d'Equipée avec l'idéalisme d'Orphée-Roi. L'imaginaire et le réel sont deux aspects du même esprit humain dont l'objet est le Divers. Tantôt l'homme doit affronter des obstacles qui lui résistent, tantôt il se laisse conduire par la pensée pure: mais toujours son objet est le Divers. Or, la loi d'exotisme exige que chaque contact avec le Divers en soit une exploitation totale, allant jusqu'aux limites du possible. Les plaisirs seront profondément goûtés, comme seront ressentie les souffrances. L'idéal sera élevé et difficile à atteindre; et que chaque pas vers lui fasse vibrer tout l'être. En définitive, ce qui importe, c'est l'intensité, la ferveur. C'est ainsi que l'on a pu comparer Ségalen à Gide.

Dans cette perspective, Orphée-Roi représente l'expérience de la beauté sonore ressentie si violemment que rien d'autre n'existe plus que la musique. Mais, si la beauté réside dans l'Ailleurs éloigné de l'expérience commune, la laideur trouve son compte dans le vulgaire, l'évident, le casanier. Encore plus que Debussy,¹ Ségalen voulait écrasant le contraste entre Orphée et la foule à ses pieds. Il rejoint par là une des significations les mieux connues du mythe: l'évasion de l'artiste hors du vulgaire, ce dont le vulgaire se venge.

x x x

1. Lettre du 27 août 1908.

Chez Ségalen, l'amour de la musique constitue déjà une première explication d'Orphée-Roi. Certes, il n'eut pas la possibilité de cultiver la musique autant que la littérature (et comment s'en étonnerait-on, puisque la profession médicale et celle d'interprète, les aventures de l'explorateur et les recherches de l'archéologue l'occupèrent tant?). Cependant, il jouait du violon, de l'orgue, et surtout du piano, son instrument préféré. La composition musicale elle-même ne fut pas sans tenter son appétit universel de création artistique: de 1889 à 1901, alors qu'il étudiait à l'école de Santé Navale de Bordeaux, il composa un album de mélodies, chants, et accompagnement, inspirés de Samain, de Gourmont et de la Tentation de Flaubert. Notons également l'étude qu'il entreprit sur la musique Maori, lors du séjour en Océanie, et qui parut dans le Mercur
Musical sous le titre Voix mortes: musique Maori en octobre 1907. La date est significative: l'année 1907, qui fut celle de la première confrontation avec l'idée d'Orphée, semble placée sous l'égide de la musique.

Pour Ségalen, la musique mieux qu'aucune autre mode d'activité humaine atteint à la spiritualité pure; mais le mot musique lui-même, chargé qu'il est de connotations "vulgaires," devient trop maladroit pour désigner le son dans sa pureté. Ségalen lui substitue le mot "sonorité". Orphée est roi du monde sonore et symbole de l'esprit pur.

La nouvelle Dans un monde sonore¹ contient déjà en germe, quoique sous une forme tout autre, la vision qui domine l'Orphée-Roi. Dans cette nouvelle, le sujet est traité avec brièveté et ironie. Ségalen s'y met lui-même en scène sous le nom de Leurais, homme normal qui se compare

1. Mercur de France, 16 août 1907.

à son ami atteint d'une "folie de la sonorité". Ce double point de vue permet l'ironie et une conclusion sobre; alors que dans Orphée-Roi il n'existe qu'un seul point de vue: celui de la beauté sonore et une seule réalité: celle de l'irréel. Il est intéressant de rechercher dans la nouvelle la forme première du drame lyrique.

Au retour d'un voyage en Malaisie, le docteur Leurais doit assister à Bordeaux à un congrès scientifique. Il désire profiter de ce séjour pour renouer contact avec son ami André, naguère professeur à la Faculté mais depuis quelque temps absent de son poste pour des raisons mystérieuses. André habite avec sa femme Mathilde une villa isolée. A l'arrivée de Leurais, Mathilde lui apprend que son mari est devenu dément, mais ne lui communique aucun détail. Leurais se promet de consoler Mathilde, escomptant d'ailleurs retirer beaucoup d'agrément de ce rôle de bon Samaritain. En abordant André, Leurais ne perçoit d'abord aucun signe de folie. Bientôt cependant il est frappé par l'ambiance étrange de la chambre de son hôte. Il s'étonne de la résonance particulière de celle-ci: "Je m'entendais parler comme au travers d'un orchestre harmonisant chacune de mes syllabes..."¹ Tout résonnait dans cette chambre, et le son que rendaient les paroles semblait changer leur sens. Leurais relate à son ami ses expériences de l'île Murray, dont le but consistait à mesurer les données sensorielles des Papous. Bientôt, il s'aperçoit que dans cette chambre résonnante et face à face avec cet homme à l'ouïe raffinée, ses propres intuitions paraissent aussi grossièrement primitives que celles des Papous. Cessant alors de parler de lui-même, il se met à interroger André

1. Mercur de France, 16 août 1907, p. 650.

avec tout le doigté requis pour ne pas contredire inutilement les hallucinations d'un fou. André révèle alors son souci de la sonorité et ses expériences dans ce domaine. La chambre où il vit est accordée à ses exigences auditives; munie d'appareils accoustiques compliqués, elle retentit harmonieusement au moindre souffle et prolonge indéfiniment chaque son suivant sa qualité, soit par un murmure, soit par un éclat. L'aménagement de la pièce n'est d'ailleurs d'après lui qu'un premier pas dans l'immense progrès qu'il entrevoit vers la compréhension de la sonorité. Il est seul dans cette entreprise: ses confrères, "loufoques arriérés, ruminants de laboratoire", se contentent de la routine et méprisent ses efforts d'exploration. Sa femme elle-même ne le comprend guère et vit dans un monde différent du sien.

André trouve étrange que sa femme aime la lumière, qu'elle insiste pour se conduire par les yeux; bref qu'elle ne prenne pas part à son monde sonore. "Songe, dit-il, nous être compris durant deux années, au point d'échanger nos sentiments selon des modes identiques, de confondre nos timbres de voix.... Enfin conçois une vie harmonieuse entre deux êtres frémissant d'accord.... Et puis suppose qu'un de ces êtres, par je ne sais quelle dysphonie spirituelle, se discorde de l'autre, et peu à peu, lui devienne indifférent, apathique, étranger, très sourd et lointain... lointain.... Oh! Comme s'ils vivaient tous les deux dans un monde séparé."¹ Il faut noter dans le langage d'André tous les mots relevant de la musique; par là, Ségalen signifie au lecteur que le langage du fou n'est pas notre langage car sa réalité n'est pas la nôtre. Le son est pour lui la seule

¹ Ibid.
1. ~~Mercuré de France, 16 août 1907, p. 655.~~

réalité, au prix de laquelle tout le reste est chimère ou, au mieux, symbole. L'amour, dès qu'il vise à se concrétiser et risque de perdre la légèreté de la vibration sonore, apparaît dégradant à l'adepte du monde sonore. Celui-ci ne s'intéresse qu'à ce qui peut exprimer en langage musical. Or, l'infortunée Mathilde "n'entend pas dans le noir"; de là provint leur premier désaccord. Puis, la "régression" se poursuivant, Mathilde est revenue--toujours par rapport au monde sonore--au stade de maturité d'un enfant de dix ans ou à celui du sauvage. Elle a une âme de la préhistoire; encore ne peut-on parler de son "âme" que par analogie....

Leurais est frappé de l'ironie triste de cette situation: un mari fou épiant la folie imaginaire de sa femme. Les paroles d'André étaient cependant empreintes d'une sorte de logique, si l'on pouvait admettre le monde sonore, ce que Mathilde ne pouvait pas. La nouvelle, par ses données psychologiques, préfigure donc un aspect fondamental d'Orphée-roi. Orphée et Eurydice font partie de deux mondes différents qui ne peuvent se rencontrer. Leurais acquiesce aux affirmations étranges de son ami, espérant d'autres confidences. La femme, suggère-t-il, est étrangère à l'homme: femelle d'une espèce plus affinée que l'homme et dont le mâle aurait disparu. Mais André lui reproche de l'avoir mal compris, puisque c'est précisément le manque grandissant de raffinement qu'il reproche à Mathilde.

Alors, dans la pénombre toute bruisante de sons mystérieux, André déploie devant Leurais l'histoire d'Orphée, image et clef de sa propre histoire. Orphée cherchant l'Eurydice harmonieuse et éthérée, et qui ne trouve qu'une femme. "...Elle est lointaine et s'enfuit tous les jours un

peu... L'harmonieuse a disparu. Comment rappeler la pauvre fuyarde?¹
Pour retrouver la créature idéale sensible à la sonorité seule, Orphée abandonne le monde de la beauté sonore et part à la recherche de la fugitive dans les antres infernaux, "par quoi l'on peut symboliser exactement le grossier monde matériel, muet et sourd, le plus ignoble et le plus vrai des mythes que les hommes aient figuré."² La quête d'Eurydice conduit Orphée à conquérir le monde par l'harmonie; il dompte la matière brute et attise la vie de l'esprit chez ceux qui l'écoutent, au point de leur apparaître comme le représentant têt venu d'une humanité nouvelle. Il est apôtre de la sonorité auprès de ceux qui voient, touchent et flairent mais n'entendent pas. Enfin, à travers l'immense épreuve qu'est pour lui le contact de la foule grossière, Orphée retrouve Eurydice. "Et voici qu'ayant rejoint, à travers tant d'obstacles lourds, Eurydice, il s'abandonne à proclamer le plus tonnant des hymnes de joie voluptueuse..."³ Mais c'est en vain qu'il chante; il ne peut reconquérir Eurydice. Car la bien-aimée avait contracté la "souillure inévanouie du monde matériel". Orphée, par contre, avait pu traverser l'Enfer sans en être corrompu: "Son amour envers Eurydice et son désir de l'aimer encore étaient demeurés purs, libres, harmonieux."¹ C'est pourquoi avant de quitter les Enfers Orphée, sûr du pouvoir de sa lyre, chante pour Eurydice. Mais il avait compté sans la souillure. Eurydice, incapable désormais de comprendre le chant, jetait vers lui des regards empreints d'autres désirs. Elle s'était assise sur la terre noire, et le poignet sur lequel elle s'appuyait s'enfonçait dans la fange. Orphée,

Ibid

1. ~~Mercur de France, 16 août, p. 660. (1907)~~
2. Ibid.
3. Ibid.

debout, chantait de tout son être afin de l'arracher au maléfice: "Le chantre inécouté, debout auprès d'elle, répandait ses hymnes de caresses, et s'efforçait et s'épuisait, par le rythme de son Verbe, par les sursauts des cordes éveillées, par tout le frémissement de sa lyre nuptiale, à mener son amante jusqu'à l'émoi conjugué de leur double entendement."¹ Et le duo pathétique se poursuit sans que se rencontrent leurs volontés chargées d'angoisse. Eurydice alors, de sa main qui venait de pétrir la boue, dénoue sa ceinture parmi les plis de son voile. Et dans le lourd silence qui envahit les Enfers à ce moment, Orphée s'avère vaincu; Eurydice n'est plus celle qu'il avait connue, "pareille jadis à la cithare apollinienne dont les cinq passions répondaient aux cinq modes sonores d'aimer"¹. Elle est comme victime d'un ensorcellement: autrefois libre comme lui, Eurydice ressemble maintenant au monde dont elle est captive. Orphée alors, en proie au désespoir, "recula pour échapper à la souillure et méprisa le rite immonde"¹. Sa voix devint si angoissée qu'elle brisa les cordes de sa lyre et que ses mains en furent blessées. Il s'enfuit loin d'Eurydice inconsciente de l'abîme entre eux, et ne se retourna point.

En écoutant son ami lui faire part de ses hallucinations orphiques Leurais, qui espérait trouver la formule de sa démence, finit par lui demander: "Orphée, c'est toi?" Car, irrité de voir la complexité des idées d'André, il eût préféré pouvoir le classer d'emblée dans telle ou telle catégorie de fous, Orphées, papes ou grands lamas du Thibet. Mais André est très loin de franches divagations. "Non, répondit-il, Orphée, ce n'est pas moi. Orphée ne fut pas un homme, ni un être vivant ou mort."¹

¹ Id.
1. Mercur de France, 16 août, p. 661. (1907)

Et voici que s'explique la paraphrase du mythe qu'il vient de développer. Il ne s'agissait pas de la personne d'Orphée, historique ou mythique; mais, d'une allégorie universelle de la musique chez les hommes, dont le drame intime de Leurais n'est que le point de départ. "Orphée? Mais c'est dans notre humanité changeante, le désir d'entendre et d'être entendu; la puissance de vivre et de créer dans la sonorité; c'est le symbole superbe de notre fuite hors des données gluantes et grossières de nos sensations archéennes faites de vues et pétries de toucher..."¹ Vue toute platonicienne: Orphée serait, hors du monde des sens, l'idée de la sonorité en soi, et la puissance de créer et de comprendre le beau sonore; ce n'est donc pas de l'individu Orphée que parle Ségalen mais des "pouvoirs orphiques" en tout homme. La connaissance de ces pouvoirs, réservée à quelques-uns seulement, bouleverse pour eux l'univers. Et voici leur vision du monde nouveau: "Une substance sonore d'où procède toute une série d'attributs qui prépondéraient autrefois: l'étendue! le mouvement! ce que l'on voyait! ce que l'on entendait!"¹ Désormais, tout ce qui paraissait réel et solide ne compte plus en soi mais tire sa substance de la réalité sonore. Et la foi ajoutée aux données brutes des sens est enfantillage. De tout temps, certains êtres privilégiés ont possédé cette vision du monde. Ainsi, il y eut des "orphées" proclamateurs du pouvoir créateur de l'homme, comme il y eut des "prométhées" capables de faire jaillir les premières étincelles. Ils n'étaient que d'imparfaites ébauches de l'homme nouveau qui vient; mais leurs efforts précurseurs méritaient la gloire; on la leur accordait. Aujourd'hui par contre les novateurs, les "hors la route", les apôtres d'une sensibilité nouvelle sont méprisés.

¹ Ibid.,
1. Mercure de France, 16 août 1907, p.662.

Au lieu de l'apothéose, c'est la prison pour eux; ou bien, on les dit fous; ou encore, on les décore, autre manière d'étouffer leur originalité. Mais peu importent les réactions officielles: seuls comptent les êtres vraiment proches. C'est ici que le drame personnel d'André vient prendre sa place au sein de l'allégorie: "Et tout cela, piédestal de nuées ou diplôme d'honneur, tout cela ne rendrait pas, à moi, celle qui disparaît et s'englue!"¹

Si André n'est pas exactement Orphée, Mathilde est bien Eurydice par ses aspirations primitives et son "obtusion du sens auditif". Il l'eût préférée sourde. Il ne vit que de sonorité, et voudrait que le mariage fût semblable à celle-ci: un pur accord des âmes. Mais Mathilde, par l'emprise des sens, demeure attachée à la terre.

Leurais, encore incertain de la nature du "monde sonore", hasarde quelques jugements sur la musique: il se heurte à un mur. André prétend ne point savoir ce que l'on appelle musique. Les affirmations toutes théoriques de Leurais prouvent seulement, aux yeux d'André, qu'il a été contaminé par la primitivité de l'ouïe des sauvages de l'île Murray. Les compositeurs? Ils n'ont été que "d'assez agréables jongleurs". Ils ont seulement entrevu le secret de la sonorité. Comme des enfants dans leurs ébats, ils culbutaient et gambadaient sur les octaves. "Mais ils n'ont jamais soupçonné cette essence qui nous pénètre, nous anime, nous fait exister, ce chant énorme des planètes que Pythagore a préconnu et sur lequel on s'est si bien mépris."² Et voici que se manifeste enfin le

1. Mercure de France, 16 août 1907, p. 662.
2. Ibid., p. 663.

signe de la folie d'André, depuis longtemps épié par Leurais: un seul être connaît tous ces secrets--lui-même. Mais personne ne le sait encore.

A ce moment, Mathilde interrompt la conversation des deux amis en annonçant le dîner. Sa voix et tout son charme paraissent vulgaires à Leurais après le raffinement éthéré du monde sonore. A table, il observe l'extrême tension entre les deux époux. D'ailleurs, André ne peut soutenir longtemps la lumière crue de la lampe, et retourne bientôt à sa chambre sonore. Leurais, resté seul avec Mathilde, trouve absurde la pensée qu'il avait eue de faire d'elle sa maîtresse. Et comme, ayant pris congé d'elle, il se retournait, il la vit sourire. Il se souvint alors du sourire ambigu d'Eurydice dans l'autre, et comme Orphée, il s'enfuit.

Sur le chemin du retour, Leurais est assailli par le doute. La pensée qu'il puisse exister un monde dont notre monde ne serait que le pâle reflet le trouble, car alors que croire? Le fou n'est-il pas raisonnable, et le raisonnable fou? Et Leurais songe à certaines lectures philosophiques de sa jeunesse. Des citations entières surgissent dans sa mémoire, et en particulier celle-ci: "Nous avons très indûment pétri la matière de vision et de toucher, mais nous pouvons imaginer d'autres matières aux qualités totalement différentes et rapportés à nos oreilles.... On affirmerait alors: la matière, c'est du Bruit, le néant, c'est du Silence."¹ Leurais se félicitant de la clarté de son esprit, résoud alors d'écrire une oeuvre scientifique sur ce sujet, puisqu'il venait de découvrir--combien plus heureux en cela que les philosophes--un homme vivant déjà dans le monde sonore.

1. ^{Ibid} ~~Mercur de France, 16 août 1907, p. 665.~~

Le congrès s'éternise, et le travail qui en résulte pour Leurais dure un an. Il n'écrit pas à André, de peur de troubler son étrange rêve. Lorsqu'enfin il revient à Bordeaux il trouve--dénouement inattendu--André guéri, haut en voix et en couleur, et Mathilde satisfaite et rassurée. La chambre sonore n'était plus qu'un mauvais souvenir. Volontiers, Leurais eût étranglé les deux époux.

Voici donc, sur un mode ironique, les premières pensées de Ségalen au sujet de notre mythe. Le monde sonore, représenté ici comme l'état d'âme d'un dément, apparaît comme une possibilité fantastique. Mais l'ironie est à double tranchant et se retourne, non pas contre le bizarre couple bordelais, mais contre l'humanité normale, médiocre et limitée dans ses intuitions. Le noyau du conte--Orphée cherchant aux Enfers l'Eurydice perdue-- est repris dans Orphée-Roi, sans ironie, avec un lyrisme extrême. Dans le drame, l'idée essentielle est maintenue: c'est que la sonorité pure fuit la sensualité. On y revoit les deux personnages à la volonté infiniment tendue l'un vers l'autre, cherchant l'unisson spirituel. Mais le drame lyrique élargit le problème en plaçant entre eux la foule asservie aux sens, qui adore le chantre sans pouvoir l'arracher à son intransigeante solitude. Orphée-Roi s'achèvera cependant sur une note plus triomphante que la nouvelle: Orphée y retrouve pour un instant l'Eurydice perdue et par son chant parvient à lui rendre la pureté. Eurydice meurt de cette métamorphose, mais déjà Orphée a connu la joie, car le moment fugitif lui a révélé qu'il existe une Eurydice digne de lui. C'est pour elle qu'il affronte les Enfers. Il y rencontre au lieu d'Eurydice la prêtresse-ménade en plein délire. Dégagement significatif, montrant qu'il existe deux Eurydices: la vraie qui s'est offerte en sacrifice

au chant, et la forme voilée dans l'obscurité de l'antre qui n'est que le simulacre d'Eurydice. Cette double présence d'Eurydice dans le drame rend vivant le contraste entre l'âme sensible à la sonorité pure que représente Orphée, et celle esclave de la matière, et pour qui la musique n'est qu'un élément accessoire du monde sensuel.

x x x

L'autonomie de la musique: tel est en effet le sens dans lequel s'exerça l'influence de Debussy sur Ségalen, entre la rédaction de la nouvelle et celle du drame lyrique. Orphée-Roi fut écrit pour Debussy et donna lieu à une double élaboration de la part du poète et du musicien. De ce travail commun, il ne reste que livret de Ségalen, suffisamment indépendant pour donner lieu à une analyse littéraire. Avant de procéder à cette analyse, il nous paraît utile de retracer la genèse de l'oeuvre à cause du rôle joué dans celle-ci par l'idée du couple poète-musicien; il est possible, aux yeux de Ségalen, que poème et musique se fondent en une forme d'art supérieure aux autres et plus complète qu'elles. Orphée est à la fois poète et musicien.

Dans la lettre déjà citée¹ Debussy exprimait à Ségalen son admiration pour l'originalité de la nouvelle Dans un monde sonore et l'encourageait à continuer l'interprétation du mythe. Ce qui avait surtout frappé le musicien, c'était l'énorme distance entre Orphée et la foule. Ségalen à son tour sera incompris de la foule des modernes qui "jamais n'admettent que la plupart d'entre eux n'entendent ni ne voient"¹. Dans l'oeuvre projetée, Ségalen devra s'efforcer de montrer comme inaccessibles à la fois l'artiste et son art, s'écartant ainsi de l'opéra de Glück, trop facile: "Celui de Glück n'en représente que le côté anecdotique et larmoyant, laissant de côté tout ce par quoi Orphée fut le premier et le plus sublime des incompris."¹

Un peu plus tard, Ségalen remercie Debussy d'avoir suscité dans son esprit une oeuvre qui n'y existait qu'en puissance et sous forme de rêverie. "Certes, dit-il, Orphée, mais un Orphée pour la réalisation duquel on ferait éclater le légendaire connu et crever les mythes rabâchés,—est un superbe protagoniste"². Déjà, entre la lettre de Debussy et sa propre réponse, Ségalen avait tracé une première esquisse de l'oeuvre projetée (29 août 1907). Celle-ci devait porter le titre d'Orphée-Triomphant.³ Ségalen y prend pour mot d'ordre "d'incarner en Orphée la puissance souveraine de la Musique au moment où elle éclôt, en tant que monde séparé, et qu'elle se sépare des rites, cris, peurs ... et qu'elle prend conscience d'elle-même"⁴. Toute l'oeuvre pourra donc être considérée comme une allégorie de "l'art pour l'art" en musique; la musique ne devrait avoir d'autre fonction que la sonorité pure;

1. Lettre du 26 août 1907.

2. Lettre du 4 septembre 1907.

3. D'après Mme Joly-Ségalen, fille de l'auteur, le changement de titre ne comportait aucune signification aux yeux de Ségalen.

4. Papier du 20 août 1907.

il s'agit donc de l'affranchir de toute utilisation rituelle, théâtrale ou même expressionniste. Ainsi libérée, la musique s'élèvera à des hauteurs insoupçonnées éveillant en l'homme des capacités nouvelles: "Orphée: la volonté de sentir et de jouir au milieu du monde lourd, théocratique et grossier. L'inventeur de sensibilité plus large"¹. En effet, qu'on ne se méprenne pas sur le sens de cette souveraineté de la musique; malgré son élévation, elle n'a rien d'étranger à l'homme, au contraire, elle fait vibrer ce qu'il y a de meilleur en lui. Orphée est homme, non demi-dieu: "Le chœur ... célèbre Orphée comme un héros et demi-dieu.... On l'accueille en dieu, il est homme."¹ Pourquoi alors la distance entre Orphée et ses frères humains? C'est l'endurcissement de ceux-ci qui en est cause. Ne pouvant leur confier ses découvertes, Orphée se tourne vers la nature, en espérant que celle-ci transmettra quelque jour ses secrets à d'autres âmes sensibles: Il lègue à la nature ce que les hommes refusent d'écouter: de multiples voix. Mais plus tard, d'autres viendront, aux lyres innombrables, empruntant à cette nature harmonieuse tout ce qu'Orphée lui aura légué: les murmures de la mer, la voix du vent--et cette harmonie sauvage et fière."²

Au mois d'octobre de la même année Ségalen vint à Paris afin de soumettre à Debussy l'idée d'un drame lyrique fondé sur le mythe d'Orphée. De leurs entretiens, nous avons les notes de Ségalen rédigées sous forme de dialogues ce qui permet de surprendre sur le vif la collaboration du poète et du musicien. Au cours d'un de ces entretiens, Ségalen présenta l'ébauche du drame à son ami en mimant lui-même l'action. Debussy fut transporté par la richesse du sujet, et parla d'en faire son "testament musical". Ségalen lui

1. Papier du 27 août 1907 (première esquisse d'Orphée-Triomphant)

2. *Ibid.*,

avoua avoir créé le personnage d'Orphée "à travers votre personne même"; dans l'oeuvre cependant, l'hommage personnel doit céder le pas à la fusion des deux arts. Debussy demanda que dans le drame, ce que disent les personnages fut adapté à leur situation et au décor. C'est ainsi que les incompréhensifs devront parler "comme des concierges"¹. A l'autre extrême, Orphée, qui est la musique même, chantera surtout et parlera peu, tant son message est ineffable. "Même il devrait chanter sans paroles pendant tout le drame. Mais ceci est une utopie irréalisable. Conservons-la du moins pour le début"².

Lorsque le manuscrit d'Orphée-Triomphant fut soumis à Debussy, celui-ci y apporta de nombreuses corrections, incorporées dans le texte par Ségalen lui-même. Il s'agissait presque toujours d'abréger les monologues, et de dépouiller le lyrisme du drame de "phrases". Le musicien encourage le poète à laisser mûrir l'oeuvre: "Ne comptez-vous pour rien les trouvailles, ou plutôt les retrouvailles, venues de je ne sais quelles méditations, crues stériles sur le moment, mais dont les fleurs lentes à éclore sont plus belles d'avoir souffert?"³ Fidèle à ce conseil, Ségalen reprend le manuscrit au cours du printemps 1908. Le 27 août de la même année Debussy parle des deux premiers actes corrigés en ces termes: "Les deux actes que vous m'avez envoyés sont presque définitifs. Il n'y aura plus qu'à les dégager des phrases parasites; quelquefois le rythme est plus littéraire que lyrique. Pour mieux m'expliquer je vous citerais des pages de Châteaubriand, V. Hugo, Flaubert que l'on trouvait flamboyantes de lyrisme, et qui ne contiennent à mon avis aucune

1. Entretien du 10 octobre 1907.
2. Entretien du 12 novembre 1907.
3. Lettre du 15 janvier 1908.

sorte de musique..."¹ La difficulté s'accuse: il semble dès lors que les exigences de la prose lyrique et celles de la musique seront plus difficiles à concilier que ne l'avait prévu Ségalen. Les deux auteurs ~~gagnent~~^{atteignent} cependant ~~en commun~~^{ensemble} l'idée de la grandeur inégalée d'Orphée; "Faites-moi penser, demande Debussy, qu'il faudra que nous élargissions le rôle de la foule.... Remarquez que le personnage d'Orphée ne pourra qu'en grandir; cela fera mieux sentir, au surplus, l'animosité naturelle de la foule pour le génie."² Ségalen, dans sa réponse, avoue les difficultés croissantes éprouvées par lui dans la recherche d'une forme d'art qui fusionnerait poésie et musique; il désire parler avec Debussy de ce "point brûlant ... point mouvant à en avoir peur tout seul, faute de terrain ferme: celui des comparaisons entre mondes différents, littéraires et musicaux." Il confesse son échec dans ce domaine: "A force d'avoir tenté jadis de tout fusionner, et d'y avoir profondément échoué, je me suis promis de ne plus me risquer dans les régions frontières ... mais je suis certain de pouvoir sentir près de vous ce que je n'ose plus tenter d'expliquer: comment se différencie le lyrisme dans l'un et dans l'autre de ces mondes."³

Ici, la correspondance s'arrête pour plusieurs années; mais les notes personnelles de Ségalen prouvent qu'au cours des expéditions chinoises et pendant toute la guerre il ne cessa jamais de songer au drame d'Orphée et à son sens profond. Dès octobre 1908, il formait le dessein de publier le texte seul, tout en montrant par le "squelettique de la chose" le seul but du drame: exalter la joie auditive au moyen du lyrisme littéraire. Dans la nuit de Noël 1913, Ségalen relisait le drame à sa femme,

1. Lettre du 27 août 1908.
2. Ibid.
3. Lettre du 28 septembre 1908.

et se promettait de tenter "un peu plus d'harmonie personnelle dans l'expression". L'ouvrage, avant d'être publié, devait revêtir "une double tendance: le plus grand dépouillé musical, la plus grande harmonie littéraire"; ceci afin que la simplicité du texte permît de mieux entendre "la musique future Debussy"¹.

Mais celle-ci ne devait jamais voir le jour. Une dernière lettre de Debussy, datée du 5 juin 1916, montre que celui-ci considère Orphée-Roi comme une chose du passé: "Ce n'est pas sans émotion que j'ai relu Orphée.... Je nous revoyais armés de deux crayons; et nos longues discussions, et mes plus longs silences."² Trop d'événements bouleversants sont survenus entre temps. Quant à la musique qui devait accompagner Orphée-Roi "je l'entends, dit-il, de moins en moins. D'abord, on ne fait pas chanter Orphée, parce qu'il est le chant lui-même.... Il nous restera d'avoir écrit une oeuvre, dont certaines parties sont très belles."² Ainsi, l'espoir d'un accompagnement musical disparaît définitivement; reste la grande admiration du poète pour le musicien, qui est la trame même de l'oeuvre, accompagnée ou non. Dans la Préface, Ségalen redit sa volonté de rendre sourds les mots afin de leur communiquer une sorte de nostalgie du lyrisme musical dont la mort de Debussy les a privés pour toujours.

x x x

1. Papier du 24 décembre 1913.
2. Lettre du 5 juin 1916.

Certes, le cycle des héros n'eut jamais parmi le public le même retentissement que le cycle de Chine; c'est en tant que poète de l'Asie que Ségalen a atteint la renommée. D'ailleurs, il faut avouer que l'art d'Orphée-Roi est moins achevé, que ceux de Stèles, de Peintures, de René Leys. Plutôt qu'une négligence de la part de Ségalen, il faut voir dans cette imperfection une humiliation voulue de son art devant celui de Debussy: "Ainsi vous expliquerez-vous l'état volontairement amorphe où j'ai laissé mon drame: il m'eût été odieux de vous présenter à vous, un livret à "mettre en musique", tout au plus pouvais-je me permettre de confier à vos ... (illisible) une matière toute malléable, et dont les développements même littéraires, s'ils doivent jamais être soient nôtres, vraiment."¹ Dans la lettre que nous citons, il s'agit en réalité du texte de Siddharta, auquel Debussy préféra Orphée-Roi. Mais le sentiment qui s'y fait jour reste le même lorsqu'il s'agit du second drame: Ségalen s'incline devant la moindre correction de Debussy et maintient l'Orphée-Roi dans le provisoire tant qu'il lui reste le moindre espoir que Debussy en composera la musique. En outre, le lyrisme hermétique du style d'Orphée-Roi n'a pas l'attrait de l'aristocratique simplicité des oeuvres chinoises. Mais ce qui nous intéresse ici, c'est plutôt le symbolisme et le sens profond de l'oeuvre; là apparaît le lien véritable entre le drame lyrique et les autres ouvrages. C'est pourquoi, réserve faite du style, on peut parler d'Orphée-Roi comme testament littéraire de Ségalen, ainsi que nous le faisons plus haut.

Le décor du drame s'efforce de recréer symboliquement la

1. Lettre du 30 avril 1906.

Thrace des temps héroïques. L'ambiance irréaliste est persuasive pourtant; le décor, loin d'être une reconstruction historique, évoque quelque lieu idéal et un présent éternel. L'idée y domine le paysage. Ainsi, la montagne sauvage aux flancs de laquelle Orphée chante dans la solitude; ou le bois et le fleuve, plaine basse où vivent les humains désireux de couronner Orphée comme leur roi; ou encore, au bord de la mer, les portiques du temple, lieu doublement sacré, propre à l'union mystique et au sacrifice, au baptême et à la communion brûlante.

Tout ce décor n'a de réalité que par la voix d'Orphée qui
1
l'anime de son chant. Le drame s'ouvre en effet, toute lumière éteinte, sur cette Voix chantant "claire, triomphante en l'inaccessible lointain, toute seule, singulière, avec de grands ébats sauvages"². C'est la voix d'Orphée. On aperçoit également dans le lointain les contours de sa lyre, qui soutient son chant dans une sorte d'offensive commune contre le silence. Au lever du rideau, un amas sauvage de roches dont la crête se détache sur les lueurs du ciel émerge de la pénombre: c'est la montagne, lieu de la solitude d'Orphée. "Mais c'est plus loin, au-delà de tous les spectacles
3
visibles, que semble habiter la Voix".

Deux hommes apparaissent, vêtus de peaux de bêtes. Ils

1. Pour Ségalen, le décor n'avait qu'une fonction: suggérer le monde sonore. Il suffisait donc d'indiquer symboliquement chacun des lieux où devait se dérouler l'action, évitant ainsi les reconstructions artificielles du "théâtre à l'antique". Il désirait s'affranchir de la tendance à la "reconstruction du genre antique.... Nous ne sommes pas Grecs. Puis, selon le principe de tout pousser à bout, quel serait le desideratum dernier? Que cela soit exact jusqu'au dernier poil de barbe et coupe de sandale ... D'ailleurs, historiquement, Orphée n'a jamais dû exister." Feuillet 1.
2. Orphée-Roi, p. 1.
3. Ibid., p. 2.

escaladent avec peine les rochers au-delà desquels ils croient entendre Orphée. Leur aspect rude, et leur voix rauque s'opposent à la beauté du chant d'Orphée. L'un de ces personnages est prêtre, l'autre guerrier. Depuis deux jours et deux nuits, ils cheminent ainsi vers Orphée, tant il est éloigné du commun des mortels et tant la route qui mène vers lui est longue et escarpée. Tantôt la voix d'Orphée leur paraît plus proche; tantôt, à nouveau, elle se dérobe. Mais l'ambiance qu'elle crée autour des intrus est si extraordinaire que tout paraît clarté; la lumière qui vient de la montagne ne crée point d'ombres. Tout à coup, les deux voyageurs aperçoivent un vieillard dont le visage est tourné vers le versant de la montagne d'où semble jaillir le chant. Toute son attitude exprime la contemplation. Les voyageurs cherchent à l'aborder, mais il leur commande de se taire, de peur que le son de leurs paroles n'interrompe Orphée. Enfin, ils atteignent la crête où il se tient; et, comme leurs yeux rencontrent la direction de son regard, ils poussent un cri d'étonnement. Ils ont enfin vu l'homme chantant. Mais le vieillard ne connaît rien de lui, pas même son nom; seulement le désir qu'il lui inspire d'écouter perpétuellement sa voix. L'aspect d'Orphée est celui qu'on attribue aux héros des temps fabuleux: "Comme il est grand. Est-ce le brouillard sans soleil qui le hausse? On ne peut pas le dompter de la vue"¹. Il est jeune et beau; on voit qu'il est étranger parmi les Thraces. Les voyageurs admirent en lui le futur meneur de foules: car qui sait ainsi dominer la nature conduira bien aussi les hommes. Or, le prêtre et le guerrier sont porteurs d'un message du peuple de Thrace à Orphée, et désirent que le vieillard les conduise vers lui. Mais le

1. Orphée-Roi, p. 8.

vieillard craint que la Voix ne sombre dans le silence; toute sa vie semble en dépendre, et il tremble de songer qu'elle pourrait se taire. Il ignore si Orphée est homme ou dieu; il le considère comme un être absolument unique, doué d'un pouvoir tel que ni le ciel ni la terre n'en avaient jusqu'ici produit de semblable.

Déjà, conscient de présences indésirables, Orphée s'éloigne. Le vieillard, suivi par les voyageurs, s'élançe par les fourrés et les roches afin de le rejoindre. Ils escaladent des pentes et dévalent des précipices dans une course désespérée. Cet étrange prologue signifie qu'il est infiniment ardu d'atteindre Orphée; nul chemin préparé ne mène à lui, et chacun, pour parvenir à lui, doit se frayer sa route seul. Le prologue se termine sur la course bondissante des trois hommes poursuivant le chanteur qui fuit.

Acte I. C'est l'aube. Orphée, seul au milieu d'une conque montagneuse propice à de puissants échos, lance un hymne vers le matin naissant. Il est roi du monde sonore. Voici cependant que l'arrivée du prêtre, du guerrier et du vieillard-citharède vient déconcerter sa solitude. L'ayant salué, ceux-ci le proclament roi des Thraces. Mais cette royauté-là n'a aucun sens pour Orphée; à leur grande surprise, il ne tressaille même pas. Pis encore: il ne comprend point. La domination politique lui est totalement étrangère. Ce refus de la gloire ne peut s'expliquer, aux yeux des émissaires du peuple, que par la démence. Seul, le vieillard comprend, car dans l'adoration il avait mesuré la distance entre Orphée et les autres hommes. Et lorsque le chanteur, indifférent aux menaces

des envoyés comme auparavant à leurs promesses, s'éloigne vers la montagne, le vieillard le supplie de ne point ainsi le priver de sa voix; il conjure ses compagnons de se taire car les mots ne peuvent qu'offenser le chanteur; seule la musique peut l'atteindre. Aussi le vieillard reprend sur sa cithare les derniers échos de la voix d'Orphée; à cet appel angoissé, plus éloquent que toute supplication parlée, Orphée se retourne: rien d'autre ne pouvait toucher son indifférence. Il consent à dire son nom aux voyageurs. Le guerrier ricane; mais le prêtre, en entendant le nom, comprend subitement la fuite d'Orphée et son isolement total parmi les hommes: "Orphée le ténébreux, Orphée l'obscur, Orphée l'aveugle peut-être ... Personne n'osa se nommer Orphée"¹. Orphée est en effet obscur parmi les hommes, étranger qu'il est à toutes leurs préoccupations. Il est aveugle; car la vue présente une image du monde encore trop proche de la matière. Seul le son est assez pur pour exprimer la beauté de l'univers. Tel est le sens de l'oracle qu'a entendu le prêtre: "Celui-là domptera le peuple des montagnes, celui-là, chanteur dans la nuit, qui voit de toutes ses oreilles et entend la vue de ses yeux."¹ Pour Orphée le monde sonore est d'une si vivante réalité que la vue pour lui se traduit en son. Il est le poète originel, distillant en chant mystique le sentiment qu'enraciné dans la nature il a de son unité avec elle. C'en est trop pour le guerrier: quel homme étrange que celui qui, sourd à la parole, entend de telles harmonies! Et le guerrier condamne Orphée, comme le feront les autres hommes: "Il ne vit pas comme un bon compagnon"².

Le vieillard cependant, désespéré de la fuite d'Orphée,

1. Orphée-Roi, p. 22.

2. Ibid., p. 25.

envoie sa fille Eurydice à sa recherche. S'il est un être au monde susceptible d'arracher le chanteur à sa solitude, c'est bien Eurydice. Elle est "vive, violente et douce" comme la nature elle-même et elle écoute, alors que les autres parlent. Elle s'élanche à la poursuite d'Orphée dans une course éperdue à travers ronces et fourrés. Orphée pendant ce temps, chante sa chère solitude retrouvée. Ce n'est pas par haine qu'il fuit les hommes, mais par crainte de leur bruit. Dans la solitude, lorsqu'il lance son chant, les bêtes et les rochers lui répondent; tandis que les hommes, assourdis par leur propre tumulte, ne savent pas écouter, encore moins répondre. Comme ses bêtes familières, Orphée est humble; aussi désire-t-il entendre autrui, et non seulement être entendu. "Entendre un chant qui ne soit pas le mien!" -- un chant humain qui sache répondre au sien avec la même pureté primitive. Et voici que s'approche Eurydice, vivante réponse à son attente de "quelque chose d'ignoré, d'inouï". Timide et émerveillée devant Orphée, Eurydice, l'ayant rejoint, se redonne courage par un bavardage naïf. Elle examine la lyre aux cordes nombreuses qui fait d'Orphée un révolté contre les usages établis de la musique. A cause de cette innovation, on le traite d'impie, dit Eurydice, et on chuchote parmi les villages qu'il est tombé du ciel. Pourquoi, demande-t-elle, se trouve-t-il sans défense devant les hommes alors que les montagnes et les bêtes lui obéissent? Et surtout, pourquoi dédaigne-t-il les attributs de la royauté puisqu'il est roi?

1. Orphée-Roi, p. 27.
2. Ségalen insiste à plusieurs reprises sur la révolte d'Orphée contre les usages établis. En marge du prologue il note ceci: "Noter que Platon pose qu'on ne peut faire une modification dans la musique, qu'en soit une dans la constitution de l'Etat que les dieux avaient donnée pour établir l'harmonie des facultés humaines. Timothée de Millet fut sifflé quand il parut pour la première fois en public avec sa cithare garnie de onze cordes. Quelque temps après, on le considéra comme le premier musicien de son époque..." C'est la solitude du novateur.

Orphée cependant, insensible au sens de ces questions, n'écoute que le son de la voix d'Eurydice, seule voix qui ait jamais su le toucher dans sa solitude, et seule capable de lui inspirer de l'amour. Par ailleurs, l'étonnement d'Eurydice ne cesse de grandir. Cet homme qui l'aime déjà n'aime pas comme les autres. Il lui fait pressentir un amour pur et harmonieux comme sa voix: un amour sans douleur. Elle lui tend la main et Orphée, plein d'une confiance jamais encore ressentie à l'égard d'un être humain, se laisse conduire par elle vers les hommes.

Acte II. Cet acte rend plus manifeste encore l'isolement d'Orphée parmi les hommes et sa mystérieuse supériorité. Il est roi maintenant, et la rumeur publique s'acharne sur lui. On le trouve étrange et lointain. Le guerrier juge néfaste son influence pacifique: "Il détourne les gens de se battre!"¹ On s'étonne aussi qu'il ait choisi la sauvage Eurydice pour femme. La prêtresse-ménade, en particulier, a observé les amants au bord du fleuve. Leur comportement est fort insolite: Orphée chante d'une voix puissante et douce l'hymne que lui inspire le crépuscule, et Eurydice ne sait que répondre. Le peuple se demande si, quoi qu'en dise l'oracle, un tel homme peut être roi, "chef de horde, gardien de troupeau". Voilà précisément les qualités dont il manque. Il n'a aucune prise sur ses sujets et aucun titre à leur admiration.

Au milieu de ces murmures, Orphée lui-même paraît et s'avance vers la foule. La rumeur monte. On se dit qu'il dédie un hymne nouveau à chaque nuit. Surtout, on s'indigne avec le prêtre de son manque

1. Orphée-Roi, p. 36.

de respect à l'égard des lois établies: n'a-t-il pas multiplié les cordes de sa lyre?¹ De plus, il s'en prend aux "modes vénérables", institués jadis par les Lacédémoniens en petit nombre afin que la musique demeurât sobre et contribuât au redressement plutôt qu'au relâchement des moeurs. En somme, c'est ici la tragédie essentielle de l'Orphée de Ségalen: lui qui sait ressentir et exprimer l'ordre de l'univers, on l'accuse de manquer à l'ordre: celui des hommes.

Au milieu des rumeurs plus ou moins hostiles, le cortège royal se fraye un chemin dans la foule. Ou plutôt, Orphée avance en chantant, et son chant le rend inaccessible, créant autour de lui un espace vide que nul n'ose franchir. Les murmures de la foule ne l'atteignent pas, absorbé qu'il est dans son monde sonore. Le guerrier, irrité par la conduite d'Orphée qui lui paraît être d'une extrême arrogance, se retourne vers la foule afin d'attirer son attention, puis, combatif, se rue sur le roi. Mais Orphée ne ralentit même pas sa marche sereine; c'est le soldat qui, dans le langage

1. L'opposition rencontrée par Orphée à cause de sa lyre aux cordes nombreuses n'est que le signe d'un conflit beaucoup plus profond. Chez les Grecs, la musique devait servir un but; Orphée l'affranchit, ne cherchant que la beauté du chant: "Une des modalités selon laquelle éclatera l'incompréhension entre les Titanides et Orphée, c'est cet emploi de la musique pour elle-même, indépendamment de la "servitude du but". C'est ce qu'il expliquera par la parabole du "Monde Sonore". Ce Monde Sonore sera pour lui le résultat de cet affranchissement. Eux (les Grecs) au contraire ne concevront que des chants usuels et déterminés. Les Grecs chantaient pour faire la moisson, pour broyer l'orge, ... pour tisser: travaux fondés sur l'action collective et l'esprit de corporation. (Notes d'avant le 1er état, feuillets I et II). Orphée affranchit aussi la musique de toute servitude morale ou didactique: "Jadis les Lacédémoniens ... choisissent un mode unique ou un très petit nombre de modes qu'ils croyaient convenir au redressement des moeurs, ils s'en tenaient dans la pratique à une musique ainsi limitée." (Aristoxène, Les reproches à Orphée: ses tentatives coupables: il ajoute des cordes à sa lyre! il pervertit tous les modes connus! (Feuille III). 4

symbolique de Ségalen, est "tout à coup, en pleine clarté, frappé droit par les éclats du chant"¹. Le soldat fanfaron revient en titubant vers la foule et bégaye, sachant bien que personne ne s'y trompera: "Il fuit ... c'est ... un ... peureux ..."². Et la foule fait écho à ces paroles, tout en reculant elle-même avec lâcheté. L'Orphée de cette scène est bien l'Orphée triomphant. Mais son triomphe est trop facile; supérieur de loin au commun des hommes, il passe parmi eux sans vraiment les rencontrer. Comme l'Orphée de la nouvelle •Dans le monde sonore il vit dans un univers si différent de la réalité quotidienne que rien n'a pu l'atteindre encore; la confrontation avec l'humanité n'a pas encore eu lieu. C'est avec Eurydice que commencera le drame véritable, puisqu'elle est le seul être dont la voix parvient jusqu'à lui.

Un peu plus tard, Eurydice vient rejoindre Orphée au bord du fleuve où, insensible aux récentes manifestations de la foule, il s'est endormi. Son sommeil est léger, et la voix d'Eurydice lui parvient comme dans un rêve. Elle paraît émaner d'une grande distance, et exerce sur lui un charme comparable à celui que lui même exerce sur les bêtes et les arbres. Eurydice est le seul être capable d'influencer Orphée. Mais pour que sa voix lui parvienne claire et forte, et non plus comme dans un rêve, il faudrait qu'elle renonce à l'amour humain afin d'accéder avec Orphée au mystère du monde sonore. Ce n'est qu'à ce prix qu'elle pourra comprendre comme lui la musique, chant inhumain exprimant l'âme du monde. "Ecoute avec moi, dit Orphée, écoute tout au fond du monde..."³ Survient alors un duo pathétique au cours duquel Orphée et Eurydice

1. Orphée-Roi, p. 45.

2. Ibid., p. 46.

3. Ibid., p. 51.

expriment chacun ce qu'ils entendent dans la nature; le même paysage leur parle différemment. Eurydice ne peut se détacher du monde tangible, et entend tous ses bruits familiers: "l'eau, l'herbe sur la rive ... le vent qui tombe, et le temps qui passe, et les bruits des hommes qui s'en vont ... et puis plus rien"¹. D'après une note marginale de l'auteur² ceci est déjà le commencement d'un rêve orphique pour Eurydice; mais le commencement seulement. Elle entend par moments et par bribes les voix de la nature; puis elle retombe dans la réalité quotidienne. Orphée, de son côté, entend toute l'âme des choses sur un fond de silence absolu: "Le fleuve revient en roulant sur lui-même et se tient suspendu. Tout est recueilli et tendu comme un chaos originel"³. Et soudain, dans ce silence qui ne retentit qu'en lui, il se sent seul; pour la première fois, parce qu'Eurydice est près de lui, il ressent l'angoisse de la solitude. Et son rêve continue, attristé.

Cet égarement dans le rêve desole Eurydice. Elle s'inquiète de le voir pâle, à bout de souffle, comme plongé dans une extase mystique; enfin, elle forme le dessein impie d'interrompre son rêve. Une première fois, elle l'appelle; mais Orphée continue à n'entendre que ses voix intérieures. Eurydice tente alors un véritable effort sur elle-même, s'efforçant d'accepter l'étrange vision de son amant. Elle ne réclamera plus de lui un amour terrestre. Elle sera pour lui une présence amie, gardienne de son sommeil: "Qu'une autre, jalouse, implore les caresses et le don nuptial, je ne demande rien: je suis là, au bord de ton sommeil."⁴ Mais sa résignation est de courte durée.

1. Orphée-roi, p. 51.
2. Manuscrit du 1er état, feuillet 5.
3. Orphée-Roi, p. 52.
4. Ibid., p. 53.

Angoissée de voir Orphée comme absent de son corps, elle entrevoit la ressemblance entre cet état second et la mort. Elle s'insurge contre le rêve orphique: "Non, reste parmi nous, les vivants. Reviens à moi. Je t'aime."¹ Entraînée par l'émotion, elle étreint le dormeur et couvre son visage de caresses. Toute musique cesse alors pour Orphée, que le lourd silence éveille. Le choc de la réalité est si violent qu'il pense avoir été frappé au visage. En effet, une des cordes de la lyre s'est mystérieusement cassée au moment de son réveil soudain, mais c'est Eurydice qu'elle a cinglée. Et Eurydice, redevenue simple femme amoureuse, jubile de voir brisée sa rivale: la lyre. Joie toute éphémère: croyant avoir gagné Orphée, elle l'a perdu. Car à nouveau Orphée n'entend plus sa voix, qui avait un instant pénétré jusqu'à lui, et toute communication a cessé entre eux; en révélant son amour humain, Eurydice s'est montrée indigne du monde sonore. Elle reprend sa place parmi les autres humains aux voix discordantes. Attentif désormais à sa lyre seule, Orphée s'en va le long du fleuve: "Tu es belle et indomptable, Lyre, amante enchantée! Gardienne au seuil de mes palais sonores!"² Eurydice, abandonnée, pleure toute la nuit sur le rivage.

Le rideau se relève sur une aube nouvelle. Impatient d'entendre encore la voix du chanteur, le vieillard-citharède revient, pensant le trouver auprès de sa fille. Ne l'apercevant pas à sa place accoutumée, il soupçonne sa fille de l'avoir offensé: "Que lui as-tu fait, méchante enfant?" Et Eurydice raconte l'étrange incident: "Je lui ai dit que je l'aime.... Il me fuit."³ Disciple attentif et sensible à toutes les réactions de son maître

1. Orphée-roi, p. 54.
2. Ibid., p. 56.
3. Ibid., p. 59.

le vieillard comprend la détresse d'Orphée: pourquoi lui avoir dit "des mots flétris par toutes les femmes?" pourquoi le traiter en époux, lui qui est différent de tous les hommes? C'est ici qu'apparaît toute la valeur dramatique du personnage du vieillard-citharède. ^{De nombreux} ~~La plupart des~~ auteurs se contentent de voir dans le mythe l'amour malheureux d'Orphée et d'Eurydice. Ségalen ajoute le personnage du disciple, dépourvu de génie mais poussé par un immense désir de comprendre son maître et de s'annihiler lui-même afin de lui ressembler davantage. Or, étant donné le caractère que Ségalen attribue à son héros, le rapport de maître à disciple est le seul possible entre Orphée et un être humain quel qu'il soit. Le vieillard doit donc pousser sa fille à renoncer à l'amour au sens ordinaire pour devenir elle aussi l'humble disciple d'Orphée. Il sait fort bien que le bonheur de sa fille en sera détruit; mais ce sacrifice de l'amour paternel, ajouté à celui du coeur d'Eurydice, lui paraît être le seul digne du Maître.¹

Comment le vieillard peut-il justifier de telles exigences? Car enfin, d'après la tradition des Thraces, les dieux seuls méritent une telle soumission. Orphée serait-il un dieu? Voici comment le vieillard professe sa foi: "Lui n'est personne, et non pas un dieu même. (On l'aborderait avec bassesse et il répondrait aussitôt,..."² Orphée est donc pleinement homme, pas même un héros; plus humble que les autres hommes car (et c'est

1. Voici comment Ségalen lui-même envisage ce personnage: "Eurydice sera la fille du vieillard. D'où plus de "liant" entre mes différents personnages et plus de poignant à sa mort ou à sa survie par ce double lien entre les grands protagonistes. D'où convenance et nécessité harmonieuse du grand geste final, à être fait par le vieillard, père et disciple du héros. Opposer aussi ce vieillard poète et chanteur à demi méprisé des autres castes, et Orphée dominateur et en dehors". (Notes d'avant le premier état, feuillet II).
2. Orphée-Roi, p. 62.

peut-être là son secret, son attention n'est pas centrée sur lui-même mais sur ces voix de la nature vers lesquelles tout son être est tendu. C'est pourquoi il semble exister en dehors du temps: son esprit vit au rythme lent de la nature et non à l'allure précipitée des hommes. "Il n'a pas vécu parmi les hommes d'autrefois. Il semble éternellement étonné de vivre au ras des hommes d'aujourd'hui. Et il n'a point d'âge si ce n'est vraiment à venir. Les années qui nous mènent ne peuvent pas se dénombrer pour lui." ¹ Mortel, il paraît participer à l'éternité. Ainsi affligé d'un attribut divin, Orphée ne peut songer à l'amour comme un homme ordinaire. Mais, au dire du vieillard, l'envergure de son génie doit consoler Eurydice. Elle doit se considérer privilégiée d'être la seule personne dont Orphée souffre la présence. Cette pensée inspire au vieillard un rappel prophétique dans lequel Eurydice entrevoit soudain son destin: "Il te comble d'une grâce inespérée--mieux que dans l'histoire que tu chantes de Sémélé la Bienheureuse que daigna réjouir le grand Dieu..." ² "Et qui mourut", répond Eurydice. Voici qui change en héroïne la simple "petite fille des ravins". Pâle, mais calme désormais, elle est révélée à elle-même. Elle dépasse soudain en compréhension son père, qui ~~venait~~ ^{viens} de lui apprendre comment il faut suivre Orphée. Le vieillard ne croit guère au mystérieux pressentiment de sa fille: "On ne meurt plus d'amour parmi les gens que nous sommes. On ne meurt plus d'amour ni de divinité." ³ C'est que le vieillard ne sera jamais que disciple d'Orphée; Eurydice seule pourra accéder au martyre.

1. Orphée-Roi, p. 62.
2. Ibid., p. 63.
3. Ibid., p. 64.

Acte III. C'est l'épisode des noces mystiques d'Orphée et d'Eurydice. C'est au palais royal qu'ils se rencontrent à nouveau, près d'un portique d'où se découvre la mer. Orphée, ce jour-là, n'entend pas les voix de la mer. En lui et autour de lui le silence est total, car Eurydice, en lui déclarant son amour, l'avait privé du don de l'harmonie comme par un charme maléfique. Il n'est plus qu'un homme déchiré par les souffrances de l'amour. "Eurydice ... perdue", murmure-t-il, car la femme amoureuse avait chassé l'Eurydice idéale dont la voix s'accordait en lui aux voix de la nature. Cependant, Eurydice elle-même s'approche de lui avec timidité, ne sachant comment lui expliquer qu'elle comprend enfin et qu'elle est prête à devenir malgré elle l'Eurydice idéale. Néophyte, elle ne sait comment accéder aux sommets spirituels où se meut Orphée; le regard froid de celui-ci la fige d'angoisse. "Mais comment m'approcher de toi? Les pas sont lourds à travers le silence.... Le coeur pèse.... les genoux plient.... Oh! Le chemin vers toi est long et douloureux." Ainsi, pendant qu'Orphée se trouve abaissé pour la première fois jusqu'à ressentir les vicissitudes humaines, Eurydice entreprend la difficile montée vers l'idéal. Ils dépouillent chacun ce qui faisait jusqu'alors leur vie. Orphée brise sa solitude; Eurydice son amour. Et voici qu'ils se rencontrent enfin dans la souffrance. Tous les deux se mettent à regretter la liberté de naguère. Orphée évoque ses randonnées sauvages, lorsqu'il faisait vibrer par son chant les bois et les montagnes. Il cherchait alors l'âme-soeur, la "voix inouïe et sauvage" qui saurait s'unir à la sienne. Il espérait de l'amour un surcroît de puissance musicale; et c'est le contraire qui est survenu. Eurydice est entrée dans sa vie, et par le "sortilège de son amour de

1. Orphée-Roi, p. 70.

femme", elle a dissipé la vraie musique en lui et autour de lui. Tout est vide à présent.

Eurydice, de son côté, évoque l'insouciant gaité de son passé de jeune fille. Elle saluait autrefois avec joie la lumière des jours renaissants; aujourd'hui, la lumière "brûle sans dessiller" ses yeux vidés de larmes. Avec cette plainte, Eurydice s'avance vers Orphée par un grand détour, afin de l'observer de loin, car elle ne désire plus accaparer son attention. C'est alors qu'un prodige la frappe: Orphée pleure. Il est donc mû par des sentiments humains, capable comme elle de ressentir l'amour ou la pitié. "Tu t'es abaissé jusqu'à moi?", dit-elle. "Sois donc satisfaite", répond Orphée. Ces larmes d'Orphée symbolisent l'instant où le "pur", hautain et distant jusqu'alors, descend enfin au niveau de l'humanité. On trouve une scène analogue dans "La Sauvage" d'Anouilh: Florent pleure en apprenant tout le malheur de Thérèse. Mais, comme l'Orphée de Ségalen, il est bientôt repris par son univers idéal où l'amour n'a pas de place. Ses larmes sont de compassion, non d'amour: pitié pour l'autre si enracinée dans le monde pécheur. Ni l'Orphée de Ségalen ni Florent, malgré toute la sincérité de leurs larmes ne renoncent à leur idéal. De leur côté, Eurydice et Thérèse, trop heureuses de ce petit gage de solidarité, y voient non le point de départ d'une compréhension et d'un bonheur véritables, mais le signal du renoncement qui leur est demandé. Voici donc un trait commun essentiel entre Ségalen et Anouilh et leurs Orphées respectifs: le pur ne peut ni ne doit déroger. Si la réalité est impure, périsse donc la réalité, y compris l'être aimé. Ségalen se

1
defend d'utiliser la pensée orphique; il en retient cependant le dualisme foncier. Seule compte la sonorité pure; tout le reste est sensuel et grossier. Eurydice devra partager la folie quasi religieuse d'Orphée, fût-ce au prix de sa vie.

Ainsi, l'instant d'espoir est bref pour Eurydice. Elle se reprend aussitôt, sachant que le bonheur est désormais interdit et que sa seule mission est d'aider Orphée à retrouver son chant. Elle tentera de s'élever jusqu'à Orphée et s'offrira à lui comme objet de son chant: "reconnais en moi Eurydice. Sache bien que tout en elle va s'éveiller, si tu le veux."²
Il s'agit d'une sorte de révélation musicale: Eurydice deviendra l'âme-soeur d'Orphée, et il lui sera donné, au prix du sacrifice de son amour, d'entendre comme lui les harmonies secrètes de l'univers. "Maître, que mon indigne amour enlaçait au rang des hommes, pardonne-moi, oublie-moi et reprends toute ta lyre."²
En entendant ces paroles rédemptrices, Orphée paraît pour la première fois conscient de la présence d'Eurydice. Le sacrifice de celle-ci lui rend soudain toute sa puissance, alors même que sa voix lui parvient clairement pour la première fois, mêlée aux voix de la nature. Il a désormais la certitude de n'être pas seul, car quelqu'un a compris le secret de son existence; qu'il n'est pas dieu mais simple homme tout entier consacré à la beauté.

L'acte III s'achève en un crescendo d'exaltation lyrique.

1. "Pensée fondamentale de l'orphisme: imperfection et misère de ce monde décevant; impureté et culpabilité natives des hommes; mélange, en l'homme, des influences titaniques avec les dionysiaques. Le devoir de l'homme est de libérer l'âme, captive dans la prison du corps." (Feuillet B, lère esquisse d'Orphée-Triomphant). Et en marge: "à ne pas tenir compte". Malgré cela, Orphée représente bien la tendance orphique pessimiste quant à la vie présente et, espérant en libérer l'âme par la musique.
2. Orphée-roi, p. 74.

Eurydice, libérée de l'amour terrestre, a reçu la révélation de la beauté idéale. Elle est "touchée d'harmonie"¹. Partagée entre l'angoisse de l'inconnu et la joie de la découverte, elle s'avance dans l'univers musical d'Orphée. Peu à peu, il lui est donné de comprendre la puissance terrible du chant; elle reçoit l'étrange révélation faite aux êtres sensibles qui savent écouter la nature." "Écoute, écoute ce que ton désir ajoute au chant du monde!"² Et Eurydice entend un "étrange chant inhumain". Elle apprend, comme Orphée, à s'effacer humblement devant ce qui est afin de mieux écouter. Et voici la récompense de sa réceptivité: "C'est le Prodige. Le retentissement de l'abîme"². Le néant même retentit pour qui sait entendre. Et dans cette communion musicale avec la nature, Orphée et Eurydice se trouvent enfin spirituellement unis: tout résonne, dit Orphée, "par ta voix unie enfin à ma voix". En présence de cet être désormais parfaitement compréhensif, Orphée atteint la perfection de son génie. Puis l'expérience poétique devient quasi mystique: Eurydice éprouve l'appel de la beauté avec une force telle qu'elle se voudrait immergée dans l'univers musical, inerte et parfaitement docile à l'harmonie: "Fais-moi devenir un chant que tu aimes"³. Telle les mystiques, Eurydice se voudrait affranchie de la chair; incapable de revenir en arrière, elle brûle les étapes de l'initiation. Et c'est là le sacrifice mystérieux dont Orphée avait besoin afin d'atteindre la plénitude de puissance créatrice. Le chant d'Orphée s'élève alors à un paroxysme proche de la folie, cette folie musicale qu'annonçait la nouvelle Dans un monde sonore. A cette minute Orphée incarne vraiment le "désir d'entendre et d'être entendu". C'est l'instant

1. Feuillet 8, notes d'avant le 1er état.
2. Orphée-Roi, p. 80.
3. Ibid., p. 82.

enivrant de la réalisation: "Le mauvais silence est vaincu. Le monde est sonore."² Mais c'en est trop pour Eurydice; ébranlée par l'émotion excessive, elle meurt en murmurant que "l'oeuvre est beau". Car la beauté se solde, non seulement par la souffrance du créateur, mais aussi mystérieusement, par celle de ses proches. C'est ainsi que Violaine, par le baiser au lépreux, prend sur elle la mort afin que Pierre de Craon puisse vivre et créer.

Acte IV. Après la mort d'Eurydice, la descente aux Enfers. Enfers tout allégoriques: "L'enfer sera ... peu objectif, ce qui épargne en même temps de recourir à un grossier attirail.... Un antre: des fumées, des évocations"¹. Il s'agit bien d'un enfer spirituel.

La foule se presse maintenant autour du vieillard qui, ayant découvert le corps inanimé de sa fille, se lamente. Il a compris cependant le sens mystérieux de la mort d'Eurydice. Les autres: le guerrier, le prêtre et la ménade accusent Orphée du meurtre d'Eurydice. C'est un sorcier, disent-ils, qui tue par ses maléfices. S'il n'a pas directement fait mourir Eurydice, il a du moins gravement manqué aux usages en se dispensant des lamentations. Quel défi à la tradition! Alors même qu'éclatent ces cris d'indignation, Orphée paraît et leur donne sujet de redoubler de force: car, non content de négliger les chants funèbres, il ne semble pas ressentir de douleur. Voici même que le chant de sa lyre se met à exprimer l'allégresse. Ne sait-il donc pas qu'Eurydice est morte? donne-t-il peut-être à la mort un sens joyeux ignoré du reste des hommes? Sans doute, car il s'avance maintenant vers l'Enfer

2. Orphée-Roi, p. 85.

1. Notes d'avant le 1er état, feuillet I.

d'un pas ferme. L'Enfer est un "antre sans espoir d'où sortent des vapeurs rampantes": projection sur la scène des forces obscures de l'âme. Mais Eurydice l'harmonieuse ne peut être trouvée dans un tel lieu; c'est en vain que le héros l'y chercherait. Pour souligner cela Ségalen y substitue la prêtresse-ménade à Eurydice. Ainsi, la forme voilée qui accueille Orphée dans l'antre n'est qu'une horrible caricature de la femme aimée de lui; et la rencontre infernale, une parodie des noces spirituelles accomplies sous le portique du temple. Orphée pense trouver aux enfers l'ombre--ou l'âme--d'Eurydice. Aussi croit-il s'adresser à elle lorsque la prêtresse-ménade surgit dans l'ombre: "Tu es là: vraiment! dans cette boue et dans ce silence....¹ Pourquoi?" En vain la prêtresse affirme-t-elle ne pas être Eurydice. Orphée la croit une métamorphose infernale d'Eurydice, victime de quelque puissance mauvaise. La voix d'Eurydice lui paraît faussée, et étouffé son bel enthousiasme. Impitoyable, la ménade s'acharne à rappeler à Orphée sa misère humaine sur la terre, il est sans doute possible de s'élever par la musique; mais en enfer, chacun est enchaîné par les mêmes liens: ceux de la mort: "Tu es ici-bas; tu es homme."² Ce que l'enfer est à la terre l'antre boueux est au monde sonore. La prêtresse-ménade le sait, lorsqu'elle s'efforce d'entraîner Orphée dans la fange avec elle. Elle aime le héros comme Eurydice n'avait osé l'aimer, et hait la passion de la beauté idéale qui le rend si distant. L'ayant attiré dans l'ombre, elle est heureuse car elle le croit impuissant désormais à en sortir; il est prisonnier de la mort: "Personne que moi ne saurait te montrer la route. Personne, et non pas un dieu, n'est sorti lui-

1. Orphée-Roi, p. 101.

2. Ibid., p. 103.

même de ceci. Mais je suis heureuse." ¹ Sûre de son triomphe, la prêtresse-ménade crie à Orphée son identité véritable et son véritable dessein. Orphée est touché de compassion, considérant comme une maladie cet assujettissement à la chair. Il en connaît le remède: la musique. D'un geste impérieux, il élève sa lyre au-dessus de la ménade. Mais, dans la lourde atmosphère de l'autre, la lyre reste muette. Ainsi trahi, Orphée sent l'angoisse le gagner. L'immonde est-il donc plus réel que la beauté? Un combat furieux s'engage alors entre la prêtresse et lui: combat contre la tentation. Et c'est au plus intense du conflit qu'Orphée saisit soudain sa lyre et la dresse au-dessus de lui comme pour la protéger de la boue. Il invoque son secours: "Ah! périsse ² la femme! Lyre, ouvre-moi la route!... A moi!" Alors le miracle: la lyre éclate, ses cordes en se déchirant cinglent l'autre dans tous ses recoins et l'autre explose, écrasant la prêtresse-ménade, tandis que s'ouvre devant le héros une échappée lumineuse. La lyre a fait éclater l'enfer.

Acte V. Orphée, ainsi victorieux de l'enfer, a été acclamé par la foule et élu roi selon l'oracle. On le revoit une dernière fois, debout au milieu de la conque montagneuse qui repercute son chant. Le vieillard-citharède survient afin de l'avertir que les ménades s'approchent. Les hommes, dit-il, sont en train de se battre à cause d'Orphée; les uns le traitent d'imposteur; les autres le croient un dieu ressuscité et l'adorent. Déjà, ils recueillent des lambeaux de sa tunique, se répètent ses chants et miment les douleurs de son agonie. Mais Orphée est aussi indifférent envers ceux qui le haïssent qu'envers ceux qui l'aiment. Les ménades vengeresses elle-mêmes ne

1. Orphée-Roi, p. 104.
2. Ibid., p. 111.
3. Ibid., p. 120.

l'effraient pas. "Nulle femme ne me joindra plus jamais"¹. Le vieillard se saisit de cette allusion à Eurydice pour interroger Orphée sur la mort mystérieuse de sa fille. Le maître, pressentant que sa fin est proche, accorde enfin son attention au disciple et permet quelques questions. L'étrange pouvoir qu'a Orphée sur les âmes lui confère aux yeux du vieillard un caractère quasi divin. Comme les dieux, il est sans âge et sans individualité, sans attaches sur la terre et sans passé. "O toi, qui es-tu?", demande-t-il du ton de celui qui va enfin connaître son dieu. Mais la réponse est simplement: Orphée, c'est à dire un homme chargé d'une impossible tâche: inspirer aux autres hommes le pur désir d'entendre et d'écouter. Puis, avec une infinie timidité, le vieillard formule sa seconde question: "Celle qui brûla d'extase sous ta voix... a-t-elle entendu?"² Orphée ne sait que répondre; alors, pour se remémorer l'évènement de la veille, il murmure le nom d'Eurydice. C'est alors que pour la première fois le vieillard entend lui aussi la voix de la nature. On dirait que de "petites voix myriadaires partout, dans le vent, au bout des arbres, murmurent: Eurydice", et que "les ravins, la montagne et le ciel attentif s'extasient avec douceur sur l'infini du nom multiplié."³ Le vieillard et son maître partagent l'intuition soudaine qu'Eurydice a atteint l'immortalité. Ensemble, recueillis, ils écoutent au plus profond d'eux-mêmes l'écho du nom bien-aimé. Mais des voix discordantes viennent tout à coup percer le silence de leurs sifflements. Ce sont celles des ménades, qui veulent venger leur soeur écrasée au fond de l'ancre. Le vieillard éprouve une angoisse mortelle pour Orphée qui, lui, n'a même pas tressailli. Il s'est redressé au contraire, brandissant sa lyre et adressant au vieillard un sou-

1. Orphée-Roi, p. 120.
2. Ibid., p. 123.
3. Ibid., p. 124.

rire contempteur de la mort. Le vieillard comprend alors qu'Orphée est indifférent à la mort comme il l'a été à la vie. Qu'il meure donc, s'il le désire, mais que survive du moins son don à l'humanité! La foi du vieillard vacille: il craint que les ménades ne tuent l'âme d'Orphée en même temps que son corps: "Ta voix va mourir aussi et tout ne sera plus que silence.... Aie pitié de ¹tes fils dans un monde sonore, Orphée-Roi!"

Le visage d'Orphée alors se transfigure et prend avant même l'attaque l'expression victorieuse qu'il aura dans la mort. Surviennent les ménades en furie, et le meurtre rituel s'accomplit aux yeux du vieillard impuissant, malgré ses efforts, à sauver son maître. Lorsque les assaillantes entraînent au loin leur proie, le vieillard découragé se penche sur la lyre qui gît oubliée sur le sol; il voudrait emporter ce vestige d'Orphée. Mais, trop ému par le contact du précieux instrument, il s'affaisse et meurt. La lyre cependant reste seule en scène et comme douée de vie: elle semble s'irradier et planer au-dessus du sol. Puis on entend un chant, sorte d'épiphanie de la voix d'Orphée, reprenant la mélodie du premier jour.

x x x

1. Orphée-Roi, p. 128.

Nous sommes fort loin, avec Ségalen, du roman d'amour qu'était devenu le mythe d'Orphée dans sa version virgilienne: version nous montrant les Enfers apitoyés devant la fidélité et la douleur des amants séparés. Par delà les auteurs latins, Ségalen remonte à l'une des significations originelles du mythe: celle qui voit en Orphée le créateur de la musique et de la poésie. Or, la recherche de la beauté élève l'homme; elle le sauve de lui-même. Le rôle d'Orphée dans la mythologie revêt ainsi un sens moral; et c'est bien ainsi que Ségalen a conçu son personnage. Orphée incarne "le comble de l'exotisme"¹, mot qui, nous l'avons vu, perd chez Ségalen son sens littéraire usuel pour désigner l'attitude à la fois esthétique et morale du dépassement de soi vers l'Ailleurs: par exemple vers ce monde sonore qui est bien un reflet de notre monde, mais totalement purifié dans la beauté du son.

L'Enfer d'Orphée-Roi est celui de la sensualité brutale, dont Orphée triomphe par la musique. Ségalen rejoint par là--implicitement du moins puisqu'il se défend de le faire explicitement--le dualisme orphique d'après lequel la chair est ennemie de l'âme, et l'âme est appelée à se libérer de sa prison terrestre. De cette libération, dans la perspective grecque, l'art est le chemin par excellence; Aristote en parle lorsqu'il montre la tragédie comme moyen de "catharsis". Mais Ségalen pousse son Orphée à l'extrême de la pureté et en même temps, nous semble-t-il, au comble de l'égoïsme. Eurydice morte, la prêtresse-ménade châtiée, il reste seul dans sa gloire sonore.²

1. Feuillet 4.
2. Pablo Cabanas, El mito de Orfeo en la literatura española, parle du narcissisme d'Orphée remarqué par les auteurs espagnols. Avant de rencontrer Eurydice, et après l'avoir perdue, Orphée est totalement égoïste.

Cependant, ce n'est pas le désir d'une pure jouissance esthétique, loin du vulgaire, qui a détruit l'Enfer. Car au moment où Orphée avait voulu exorciser la prêtresse par sa musique, la lyre était restée muette. Le créateur ne peut s'isoler des vicissitudes humaines. C'est un peu plus tard dans la même scène, lorsqu'Orphée lui-même est tenté, et au plus fort de sa détresse, que son chant jaillit à nouveau. Ainsi, la victoire d'Orphée sur l'Enfer rappellerait assez l'idée romantique et idéaliste à la fois de la création artistique.

Reste à expliquer le "périssent la femme!" Devons-nous croire que l'Orphée de Ségalen, misogyne comme son modèle antique, considère la femme comme un obstacle à la création artistique? Il existe sur ce point une différence essentielle entre Orphée-Roi et Dans un monde sonore. Dans la nouvelle, c'est en tant que femme qu'Eurydice participait à la malédiction. Parce que femme, elle était emprisonnée dans le domaine de la vue et du toucher, incapable donc d'accéder au monde sonore. Le drame lyrique, au contraire, montre Eurydice après sa renonciation comme l'âme-soeur d'Orphée, et transfère la culpabilité charnelle sur la prêtresse-ménade. Ce n'est donc pas dans le fait d'être femme que réside la faute mais dans la préoccupation charnelle. Orphée doit chasser celle-ci comme indigne de lui, simplement; ainsi, Ségalen se contente de montrer la pureté surhumaine du héros.

Il faudra l'influence de Freud pour montrer aux auteurs quelle relation profonde existe entre les thèmes fondamentaux du mythe: l'amour, la mort, le chant. Les écrivains de l'entre-deux-guerres sauront mieux débusquer les revanches de l'inconscient. En attendant, Ségalen se fait complice des intentions secrètes du mythe en séparant, comme il le fait, la puissance éroti-

que de la puissance créatrice, et en s'abstenant de nous dire cette vérité que le mythe masque sans la cacher tout à fait: c'est que les deux puissances jaillissent de la même source obscure au coeur de l'homme.

CHAPITRE IV

L'ORPHEE DE JEAN COCTEAU

CHAPITRE IV

L'ORPHEE DE COCTEAU

A lire la pièce de Cocteau après celle de Ségalen, on a peine à croire qu'il s'agit du même mythe. Par sa date de publication, la pièce de Cocteau, écrite en 1925, est proche pourtant de celle de Ségalen. Leurs oeuvres présentent toutefois des différences profondes, autant par la forme que chacune d'elles donne au mythe que par l'interprétation. Le drame lyrique de Ségalen a la gravité et la dignité de la tragédie antique; Cocteau, toujours à l'affût des exigences du public, adapte sa pièce au goût extravagant et gai de son époque. Le langage de l'un est hermétique et hautain; celui de l'autre, éminemment accessible, passe facilement la rampe, au moins en apparence. Bref, on pourrait dire qu'au premier abord, Orphée est à Orphée-Roi ce que la farce est à la tragédie.

Quant à l'interprétation, il est évident que chacun de ces auteurs donne du mythe une version qui suit ses propres tendances. Ségalen, cependant, s'efface devant la grandeur du héros qu'il a créé. Cocteau, au contraire, s'exprime lui-même dans cette pièce comme dans ses autres oeuvres. Autre différence essentielle: Ségalen s'efforce de rester fidèle à la vérité profonde du mythe, donnant ainsi à son drame un caractère intemporel. La pièce de Cocteau, par contre, reflète son époque: celle de l'après-guerre, marquée par le désarroi moral et, dans le domaine de la littérature, par le surréalisme.

Cette sensibilité à l'atmosphère contemporaine apparente davantage Orphée à la pièce d'Anouilh, qui appartient pourtant à une génération postérieure. C'est que, comme Cocteau, quoiqu'avec plus de profondeur et plus de désespoir, Anouilh est un fils de son temps. Cependant sa pièce, écrite au cours de la deuxième guerre mondiale, plie sous le poids de la tristesse et de la décadence, alors que celle de Cocteau est toute légèreté, et malgré ses sursauts d'angoisse déguisés en pirouettes, témoigne de l'insouciance de l'époque décrite par Maurice Sachs dans 'Au temps du Boeuf sur le Toit .

Par sa modernisation des sujets mythologiques, Anouilh se montre comme étant l'héritier de Cocteau, comme le sont aussi tous ceux, (Giraudoux par exemple), désireux de renouveler les sujets classiques par la bonne humeur, par une sorte de prestidigitation et par d'aimables anachronismes. Tous, y compris Cocteau, participent à cette "désolennisation des grands sujets classiques dont le maître fut Laforgue"; désolennisation qui s'efforce, en particulier, "à égayer une pièce grave par le contraste de personnages secondaires et grotesques."¹ Clouard fait remarquer que de telles concessions au goût du public ne compromettent pas "l'essentiel". Au contraire: on peut dire que chez Cocteau les éléments accessoires expriment l'essentiel. C'est ainsi que dans Orphée le décor devient lui aussi partie intégrante d'un drame réel; la scène est vraiment le lieu de rencontre du visible et de l'invisible. L'illusion théâtrale se mue en vérité, non certes vérité d'ordre objectif, mais vérité poétique, transfigurée. Nous entrons d'emblée dans l'univers poétique de Cocteau.

1. H. Clouard, op.cit., Tome II, p.464

Dans cet univers, chaque détail est chargé d'une signification précise. Il faut que dans le poème qu'est la pièce (et Cocteau appelle "poème" toute oeuvre, qu'elle soit roman, théâtre ou film, pourvu qu'elle ait un contenu poétique) il y ait fusion parfaite de l'action visible avec l'idée invisible. Pour cela, il va substituer aux métaphores conventionnelles, l'objet lui-même, et au récit, l'action vivante. "Cette poésie active choque toujours beaucoup."¹ C'est que tout y est chair. Les mots font plus qu'exprimer, ils deviennent réalité. Au reste, Cocteau insiste quelque peu lourdement sur cela à l'aide de symbole parfois grossièrement naïfs. C'est pourtant cette naïveté même qu'il défend dans la dédicace aux Pitoëff, en affirmant qu'il s'adresse à l'esprit d'enfance. "Vos enfants sortent neufs de la mort où les grandes personnes retournent. Ils se trouvent donc de plain-pied avec le mystère."²

Cette conception d'une "poésie active" explique l'importance accordée par Cocteau au décor matériel et à la mise en scène. Celle-ci est destinée à transplanter le lecteur aux confins du naturel et du surnaturel: Cocteau croit en la vertu d'un certain nombre d'artifices. Le décor lui paraît indispensable pour créer à la scène l'état de grâce poétique, et pour "changer la vitesse" de l'auditoire, de même que l'opium fait entrer le poète dans un monde de vitesse magique et de légèreté intemporelle. Afin d'aviver la réceptivité de l'auditoire, l'auteur, craignant peut-être que le décor à lui seul ne puisse susciter l'envoûtement poétique, fait précéder la pièce d'un prologue que doit prononcer l'acteur chargé du rôle d'Orphée.

1. Ibid., p.344

2. Orphée, p.8

Dans le Prologue, l'étrangeté de ce qui va suivre est mise en relief. "La tragédie dont il (l'auteur) nous a confié les rôles, dit l'acteur, est d'une marche très délicate."¹ La machine dramatique est d'une telle délicatesse que la moindre discordance risque de faire tout manquer. Le moindre signe a un sens qu'il faut saisir. Cette précaution pourrait mettre le spectateur en garde contre l'artificiel de l'entreprise. L'auteur cependant, dédaignant ce risque, désire avant tout le rendre attentif aux souffles impondérables de l'esprit, à la fragilité du surnaturel que le poète essaye de capter.

"Nous jouons très haut, dit encore l'acteur, et sans filet de secours. Le moindre bruit intempestif risque de nous faire tuer, mes camarades et moi."²

Il est frappant que l'image employée ici relève du cirque. Elle vient rehausser l'impression courante que Cocteau désire surtout étonner le spectateur en exagérant l'effet de surprise et en désolennisant le sujet mythologique à force de suggestions cocasses. Pourtant, c'est au seuil de l'invisible que veulent nous mener ces tours d'adresse. Le "fil" sur lequel Orphée et Eurydice danseront le ballet de leur destinée est tendu entre deux mondes. Le premier est le monde du visible, du quotidien terne. Le second, celui de l'invisible auquel accèdent seuls les êtres privilégiés, capables de briser ce qui les sépare de l'invisible: un miroir (dans le langage poétique de Cocteau), ou leur propre coeur. Le fil tendu symbolise la frontière qui sépare ces deux mondes. Leur opposition fait toute la pièce.

Puisque le visible est la chair de l'invisible, et que la tragédie vit de détails matériels, Cocteau a tenu à régler lui-même le décor dans le plus grand détail (la niche du cheval, le socle destiné à

1. Orphée, p.17 .

2. Ibid. p.17

recevoir le buste d'Orphée et qui recevra sa tête tranchée, la bibliothèque, etc...) On n'imagine pas cet Orphée et cette Eurydice dans un décor différent; celui que Cocteau leur a assigné fait partie d'eux; il est la projection de leur vie intérieure et de la crise qu'ils traversent. La pièce a lieu "chez Orphée, en Thrace", l'auteur ayant voulu entre les personnages et les objets familiers qui les entourent une affinité aussi complète que possible. C'est en cela que le décor est vraiment de la part du poète une "création de l'esprit" (expression appliquée par Cocteau à l'assemblage hétéroclite formant le décor des Mariés de la Tour Eiffel). Cela fait partie de l'effort de Cocteau pour substituer "une poésie de théâtre à la poésie au théâtre";¹ poésie qui met en oeuvre les ressources de tous les arts pour la création d'un seul et grand "poème". La fusion du décor avec le texte, bien que visible aux yeux de tous grâce au grossissement des procédés, ne sera profondément comprise que de quelques-uns. "Toute oeuvre vivante comporte sa propre parade. Cette parade seule est vue par ceux qui n'entrent pas ... (Le spectateur) est détourné de l'âme par le visage, par l'expression inédite qui le distrait comme une image de clown à la porte."² Le spectateur superficiel se laisse arrêter au seuil du mystère par la crainte, ou le mépris, de l'insolite. Et c'est justement par l'insolite que le décor prépare le terrain au surnaturel. Tout dans le salon d'Orphée doit appeler le surnaturel; c'est un piège tendu au surnaturel:

"Il ressemble pas mal aux salons des prestidigitateurs. Malgré le ciel d'avril et sa lumière franche on devine ce salon cerné par des forces mystérieuses. Même les objets familiers ont des airs suspects."³

1. Théâtre I, p.45
2. Ibid., p.44 et 45
3. Orphée, p.14

Un décor symboliste suggérerait discrètement le mystère, permettant à l'imagination du spectateur de participer à sa création. Ici au contraire le mystère paraît préfabriqué. En effet Cocteau, loin de chercher à dissimuler le réalisme naïf du décor, veut le mettre en relief: les fruits, les assiettes, la carafe, les verres "doivent ressembler aux ustensiles en carton des jongleurs";¹ et le décor entier "rappellera les aéroplanes ou navires trompe-l'oeil chez les photographes forains."² On ne saurait aller plus loin dans le truquage ou l'art de la mystification. Or, c'est précisément cela que désire Cocteau: car qui mystifie fait semblant et joue. Et Cocteau, poursuivant l'esprit d'enfance, recherche un décor, non beau mais utile, qui entre dans le jeu; qui se contente d'être suffisamment ressemblant pour qu'on puisse y croire en jouant.

"Au reste, dit-il, ce décor épouse les personnages et les événements d'une manière aussi naïve et aussi dure que modèle et toile peinte se mélangent sur le camaïeu des cartes-portraits".³

Peu importe donc que les moyens soient naïfs et précaires; il suffira, afin qu'en jaillisse la vérité poétique, que les personnages la vivifient. Alors, le boniment du prestidigitateur s'effacera devant le message du poète.

Orphée représente une des métamorphoses de Jean Cocteau: aussi son drame est-il essentiellement celui du poète et de sa souffrance. Parmi les forces mystérieuses qui entourent Orphée, certaines font obstacle à sa vocation de poète; contre celles-là il doit lutter afin de se rapprocher de sa véritable ligne de vocation. C'est là le sens profond de la pièce et son lien avec

1. Ibid p. 15
2. Ibid p. 15
3. Ibid p. 15

l'Orphée antique. Mais ce sens ne se révèle qu'à la réflexion. La marche de la pièce est aussi rapide qu'une série de tours de passe-passe; le spectateur n'a guère le temps de faire le point. Que voit donc le spectateur? Cocteau lui-même, dans une conférence au cours de laquelle il a lu la pièce à son auditoire, en a donné un sommaire. Nous citons celui-ci en entier parce qu'il contient, en une transposition toute simple de la légende en langage moderne, les traits saillants les plus propres à frapper l'imagination du spectateur: "Orphée, le grand poète de Thrace, passait pour charmer les fauves. Or, il venait de réussir quelque chose de plus difficile: il venait de charmer une jeune fille, Eurydice, et de l'arracher au mauvais milieu des Bacchantes. La reine des Bacchantes, furieuse, empoisonna la jeune femme. Orphée obtint d'aller la chercher aux Enfers, mais le pacte lui interdisait de se retourner vers elle; s'il se retournait, il la perdait pour toujours. Il se retourna. Les Bacchantes l'assaillirent et le décapitèrent, et, décapité, sa tête appelait encore Eurydice."¹ Cocteau affirme que la pièce, ainsi résumée, est conforme à la légende; et elle l'est en effet dans les grandes lignes. Le sommaire ne rend compte, cependant, que de la trame; c'est-à-dire des points communs qu'à Orphée, non seulement avec la légende antique, mais encore avec toutes les oeuvres modernes inspirées de celle-ci. Ce qu'il faut étudier, c'est la manière dont Cocteau a transformé ce sujet maintes fois utilisé: par une présentation moderne et prime-sautière, nous l'avons dit; mais surtout par la vérité poétique qui est la sienne, et qu'un examen approfondi du texte pourra seul révéler.

1. La jeunesse et le scandale. Oeuvres, t. 9, p. 345

Scène I. Cocteau présente Orphée et Eurydice comme mari et femme; et, pour comble de vraisemblance bourgeoise, ils se querellent. L'objet de leur dispute (dans l'ambiance spéciale créée par Cocteau il ne faut s'étonner de rien) est un cheval qui, ayant un jour suivi Orphée dans la rue, a élu domicile dans sa maison. Il y habite une niche au beau milieu du salon. Orphée a bientôt découvert les facultés étonnantes de son nouvel ami. Ce prodigieux animal est un envoyé des Muses, un nouveau Pégase, source vivante de poésie. Le poète passe ses journées à épier les mouvements du cheval qui, lorsque l'inspiration le saisit, épelle des paroles à coups de sabot. Depuis qu'il le possède, Orphée lui consacre toute son attention et tout son temps, provoquant ainsi la jalousie d'Eurydice, provoquant également son mépris ironique; car depuis quelques jours, le cheval n'émet plus qu'une seule phrase, toujours la même, et apparemment dépourvue de sens: "Madame Eurydice retournera des Enfers." Au cours de la première scène, cependant, le message du cheval change subitement de contenu; sous les yeux d'Eurydice incrédule, il dicte - à coups de sabots - le mot "merci". Le cheval, en effet, a d'excellentes raisons de remercier son maître; Orphée s'est mis en tête de "l'immortaliser" (Cocteau se souviendrait-il ici du cheval de Caligula?).

"Ce cheval me dicte la semaine dernière une des phrases les plus émouvantes du monde...Je me propose de la mettre en oeuvre pour transfigurer la poésie. J'immortalise mon cheval et tu t'étonnes de l'entendre me dire merci."¹

Mais Eurydice se refuse à croire que les élucubrations du cheval soient poétiques. Aglaonice, reine des Bacchantes, n'obtenait-elle pas des résultats semblables lorsqu'elle faisait tourner les tables? Voici que le nom d'Aglaonice provoque la fureur d'Orphée, qui redoute l'influence néfaste de

1. Orphée, p. 22

cette personne sur sa femme. Aglaonice, en effet, passe pour s'opposer au mariage des jeunes filles thraces; de plus elle accable la gent artistique de son mépris. Le ressentiment latent d'Orphée à l'égard d'Aglaonice se réveille, aiguillonné par l'inquiétude à laquelle il est en proie depuis l'acquisition de son cheval. Un changement total s'est produit dans la vie du poète, et va le dresser contre la société et ses autorités, que jusqu'alors il respectait. "Avant le cheval", Orphée jouissait en Thrace d'une grande popularité; ses poèmes étaient lus et appréciés de tous. Maintenant, le cheval le mène, avec une rapidité qui tient de l'ensorcellement, vers le sacrifice de sa fortune, de sa gloire, et même de son bonheur, puisqu'il le détourne de l'amour d'Eurydice. Voici le thème de la souffrance du poète manifesté pour la première fois dans la pièce: le poète doit renoncer à la compréhension des autres et à la popularité. S'il désire demeurer fidèle à son destin, il ne doit pas se préoccuper de la mode, et encore moins songer à faire de la poésie une carrière. Seule importe la vérité du poème, si révolutionnaire puisse-t-elle paraître. Peut-être l'accusera-t-on de n'être pas "sérieux", et sa vérité semblera une chimère ridicule. C'est ainsi qu'Eurydice reproche à son mari "l'enfantillage" que constitue à ses yeux sa préoccupation exclusive pour le cheval: son dernier enthousiasme.

"Tu as abandonné ton poste et tu refuses d'écrire. Ta vie se passe à dorloter ce cheval, à interroger ce cheval, à espérer que ce cheval va te répondre. Ce n'est pas sérieux."¹

Le rôle du cheval s'éclaire; il est le "dada" d'Orphée, dans les deux acceptions du mot: expression enfantine pour désigner les chevaux (Cocteau

1. Ibid., p. 22

pense trop à l'esprit de l'enfance pour ne pas accepter parfois son vocabulaire, au moins à titre de sous-entendu); et terme d'argot dénotant une idée fixe, une préoccupation favorite. Ce mot clef, qui ne figure pas dans le texte mais que nous y croyons impliqués, nous mène à ce qui serait peut-être le véritable sens de la présence du cheval, si nous prenons le mot "dada" dans son acception littéraire - le mouvement dadaïste étant à peu près contemporain d'Orphée. Le cheval incarnerait alors non seulement le dilemme du poète entre un enlèvement confortable au sein de la tradition, et la souffrance en dehors d'elle, mais encore tout le malaise, véritable mal du siècle, de la poésie française d'après-guerre. "Dada" serait représenté par un cheval conformément au style expressionniste de la "poésie active" de Cocteau: substitution d'objets ou d'êtres concrets à l'idée abstraite.

Comment concilier ceci avec l'idée, qui ne se fait jour que beaucoup plus tard dans la pièce, de la nature diabolique du cheval? C'est que Dada n'est qu'une tentation pour le poète comme pour la poésie; une impasse, sorte d'enfer spirituel. Dans la suite de la scène Orphée tente de réhabiliter son cheval; il le pare d'attributs plus nobles: d'une puissance de rêve que l'on peut interpréter comme une orientation du poète vers le surréalisme. Cette expérience, malgré sa profondeur tentatrice, finira également par se révéler satanique, et Orphée ne trouvera le salut de la poésie qu'au-delà de lui-même, dans la communion avec le réel à travers la souffrance.

Il est donc possible d'interpréter Orphée comme symbolisant une tentative du poète pour sortir du désespoir de l'époque, ou plutôt, comme une série de tentatives dont la dernière seulement apporte une solution satisfaisante. Le début de la scène I représente "dada", première évasion faite de sarcasme et de démission: l'important pour Dada étant précisément de s'évader, de rompre à tout prix avec le passé, et de couper tous les ponts quoiqu'on puisse trouver sur la rive opposée. Tout est laid et mensonger; pourquoi un cheval ne créerait-il pas de la poésie à coups de sabots? En 1924 - un an avant Orphée - le mouvement Dada mourait de sa propre carence; c'est l'année des sept manifestes de Tzara. Il est normal qu'Orphée, dont le problème central est celui de la poésie, reflète la transition de celle-ci vers le surréalisme.

A l'accusation d'Eurydice lui reprochant son manque de sérieux, Orphée réplique:

"Pas sérieux? Ma vie commençait à se faisander, à être à point, à puer la réussite et la mort. Je mets le soleil"....

(Orphée avait été chantre d'Apollon)

"... et la lune dans le même sac. Il me reste la nuit. Et pas la nuit des autres. Ma nuit. Ce cheval entre dans ma nuit et en sort comme un plongeur."¹

Comme Dada, le surréalisme marque une rupture avec la tradition. Orphée doit se détacher de toute forme d'art ancienne, et rechercher des formes nouvelles: ériger en principe l'iconoclastie. Malheur à qui se confine aux formes dont le succès est d'avance assuré: la réussite, c'est la mort. Orphée échappera au désespoir en ouvrant à l'art des chemins inaccoutumés. Pour le surréaliste, l'impopularité et l'incompréhension des autres tendent à devenir des critères du succès.

1. Orphée, p. 25

Le cheval révèle à Orphée les profondeurs de la nuit de l'inconscient rempli de trésors qui jusque là avaient été enfouis dans l'oubli. Ces révélations paraissent d'une valeur si inappréciable à Orphée dans leur originalité qu'il compte maintenant pour rien ses oeuvres du passé; la moindre phrase dictée par son Pégasse le frappe d'un bien plus grand étonnement. Acceptation dépourvue de sens critique, et qui fait songer précisément à l'émerveillement des surréalistes devant les révélations de Freud.¹

Ainsi, après la tentation du nihilisme dadaïste vient celle du rêve, bien plus impérieuse parce que plus intimement liée à la nature affective de la poésie. Le surréalisme érige le rêve en réalité. L'inconscient devient la seule vraie substance, dont la conscience à l'état de veille ne manifeste que les accidents. Grâce à la technique psychanalytique, il est possible d'atteindre cette réalité suprême à travers ses apparences. "Plonger dans la nuit" devient acte créateur; le cheval incarne différentes méthodes au moyen desquelles le poète peut explorer la nuit de l'âme: "... activité métapsychique qui comporte la pratique de la "parole intérieure", dans la demi-conscience, l'écoute du rêve et de ses échanges avec la veille, celle du sommeil hypnotique, l'exercice de l'écriture automatique, la révélation occultiste, la fréquentation des fous..."² Déjà, dans le "Grand Ecart", Cocteau décrivait la nuit de l'inconscient, qu'il appelle "moitié d'ombre", et son influence redoutable sur la vie de l'homme: "Mais, de toute cette moitié qui songe, émane une force mystérieuse. Chez l'homme, il arrive que cette moitié de sommeil contredise sa moitié active. La véritable nature y parle."³ Voici qui éclaire la fonction du cheval: la "moitié d'ombre" où il

1. Ce n'est pas du "premier surréalisme" qu'il s'agit ici; celui-là, dit Clouard, (tome II p.150) eût continué l'oeuvre d'Apollinaire en accordant à l'esprit le rôle principal et en cherchant à réaliser une fusion de la réalité et du rêve, du conscient et de l'inconscient. Le "second surréalisme", celui qui fit école, abandonne franchement le réel, en tant que valeur, pour le rêve.
2. Clouard, Op.cit p. 151
3. Le Grand Ecart, p. 22

puise ses messages ne devait servir que de correctif à la "moitié blanche". Mais elle a une tendance fâcheuse à se substituer à la réalité, comme précisé-ment chez les Surréalistes. C'est alors qu'elle "envoie des miasmes,"¹ qu'elle devient satanique. Orphée cependant doit subir le cheval et son envoûtement nocturne avant d'en être libéré. Il admire les phrases mystérieuses qui lui révèlent les richesses de son moi inconscient:

"Je donnerais mes oeuvres complètes pour une seule de ces petites phrases où je m'écoute comme on écoute la mer dans un coquillage... Je découvre le monde. Je retourne ma peau. Je traque l'inconnu."²

Les phrases du cheval possèdent une influence quasi magique; leur action est transfigurante. Grâce à ces révélations des profondeurs inexprimées de son âme, Orphée contemple le monde autour de lui avec un regard nouveau. La poésie lui rend méconnaissables objets et personnes de tous les jours; elle change le rythme de sa perception; tout est transformé; le connu se fait inconnu. Cette vision nouvelle s'exprime par un langage qui lui aussi est nouveau. Dans ses formes traditionnelles, en effet, la poésie souffre parfois du "poids des mots"³ qui est leur sens quotidien et utilitaire. Mais elle ne peut se passer d'eux. Alors, comme Orphée, elle "retourne sa peau"; elle traque l'inconnu en prenant pour point de départ le connu: la forme des mots, mais séparée de leur sens rationnel.

Comme Orphée vante à l'excès les mystères profonds contenus dans les messages du cheval, Eurydice objecte que le cheval, et non Orphée, en est l'auteur; quel orgueil Orphée peut-il en tirer? La réponse est déconcertante, car loin de résoudre le problème posé par Eurydice (jusqu'à quel point peut-on

1. Le Grand Ecart, p. 22

2. Orphée, p. 26

3. Jules Monnerot, La poésie moderne et le sacré, p. 35

appeler création artistique ce qui n'est qu'automatisme?) Orphée paraît embrouiller davantage les fils de la question et en faire un noeud de mystère:

"Ni lui, ni moi, ni personne. Que savons-nous? Qui parle?
Nous nous cognons dans le noir; nous sommes dans le surnaturel
jusqu'au cou. Nous jouons à cache-cache avec les dieux."¹

Phrase révélatrice du climat d'angoisse dans l'âme d'Orphée-Cocteau. Le poète est forcé de parler. Mais qui donc le pousse dans la voie de la poésie? C'est le surnaturel, car, en exprimant ses propres angoisses, le poète est mystérieusement porté à vibrer au diapason de l'univers. Son poème "traduit le rythme de la Création. Il livre le chiffre secret des choses... Le poète est un initié... Lorsque le poète dit je, c'est du Cosmos qu'il parle."² Pourtant le poète ne connaît pas sa propre grandeur. Il tâtonne dans le noir. Son message le dépasse; il ne comprend pas toujours ce que les "dieux" attendent de lui, et, par instinct de conservation, il cherche à se cacher d'eux. Alors, ce sont les puissances mystérieuses qui à leur tour se dissimulent et le font agir à son insu, à la faveur de son inconscient, dans le sens de leur volonté. Porteur d'un mystère qui l'arrache à lui-même et transforme sa vue des choses, le poète n'est pourtant pas initié pleinement à ce mystère; le plus souvent, il ne le ressent qu'obscurément. C'est pour cela qu'Orphée dit:

"Madame Eurydice reviendra des Enfers", ce n'est pas une phrase.
C'est un poème, un poème de rêve, une fleur du fond de la mort."³

Le message venu des profondeurs de l'inconscient n'est pas une simple phrase, mais un poème; non artifice, mais création, c'est-à-dire fusion parfaite et vivante des mots avec le contenu dont ils sont chargés. C'est la beauté du

1. Orphée, p. 27
2. Jean-Pier.Millecam, L'étoile de Jean Cocteau, p.43
3. Orphée, p. 27

poème qui révèle les liens unissant le poète et l'univers. "Le poème est d'abord une horloge au même titre que l'univers. Maintenant, que le spectacle de cette horloge invite l'admiration des flâneurs, soit; mais que cette horloge marque l'heure est la seule considération de l'ouvrier."¹

Le poème est donc l'horloge qui marque l'heure de la création; mais par quel mécanisme secret? Qui l'a synchronisé au rythme de la Création? Nous attaquons ici le problème de la coïncidence arbitraire que Cocteau établit entre surréalité et surnaturel. Il désire capter l'invisible en lui tendant le piège des mots; et croit, en outre, que l'invisible humain correspond au surnaturel, lorsque le poète se trouve à l'état de rêve. En effet, ce qui fait du poète le messager de l'univers, c'est sa sensibilité; mais il n'est vraiment sous l'empire de celle-ci que lorsqu'il rêve. A l'état de veille, sa perception du monde est aussi prosaïque que celle de n'importe quel autre individu. La rêverie n'éloigne pas de la réalité; au contraire. Telle l'opium (et il y a là, nous le verrons, plus qu'une comparaison), elle fouette les sens du poète et aiguise leur appréhension des choses surnaturelles.

Il est curieux de constater que Cocteau ne définit jamais cet élément surnaturel qui domine son oeuvre. Nous savons simplement que c'est le domaine des forces mystérieuses qui régissent notre existence; le lieu géométrique de tout ce que l'homme ne comprend pas. Dans un parallèle entre Jouhandeau, si conscient de la nature de son enfer, et Cocteau, Cl. Mauriac dit de ce dernier: "Il lui importe seulement de fuir la terre et d'entrer en contact avec le surnaturel. Au sujet de la nature de celui-ci, il ne

1. J.P. Millecam, op.cit. p. 41

s'interroge pas, il sera trop heureux d'y accéder pour faire le difficile."¹

Mais pourquoi alors cette curiosité du surnaturel? C'est qu'il enferme le mystère de la mort, qui hante Cocteau, et qui pour lui représente l'enfer. On a pu appeler Orphée une "méditation sur la mort", appellation hautement approuvée par l'auteur. C'est que la familiarité du surnaturel, que le poète recherche, lui donne l'impression de s'approcher du mystère de la mort. Le quotidien lui pèse par son impureté et sa monotonie. Il éprouve un désir d'évasion vers une réalité plus intensément vivante: l'au-delà, Mais comment s'assurer que le poème capture vraiment quelque écho de l'au-delà et n'est pas une simple ruse de l'imagination du poète, désireuse de rendre plus habitable la réalité présente? Cocteau s'interroge peu sur ce problème; il met rarement en doute la véracité de son rêve. "Il se place toujours au point de vue du spectateur, de l'enfant crédule: il droit naïvement que l'apparence et l'être s'équivalent... Faire violence à l'au-delà est une bien grave tentation..."² Le poème sera alors un leurre merveilleux; une fantaisie que l'imagination du poète interposera entre son coeur et la mort. Car il s'agit avant tout pour lui de dissimuler le néant de la mort, et de tout, puisque tout conduit à la mort.

Eurydice, elle, est le porte-voix des simples mortels que ne hante pas l'invisible. Elle se refuse à donner à la poésie le sens mystérieux que lui attribue Orphée, et prédit à celui-ci un échec retentissant au concours de Thrace. Orphée, en vrai poète, ne se soucie pas du succès, ni de convaincre les autres. Il lui suffit d'exprimer le vrai et de pouvoir compter sur la sympathie d'un petit nombre - minorité pour qui Eurydice n'a que mépris, l'accusant de solliciter la popularité par le scandale. Pourquoi Orphée

1. Claude Mauriac, Cocteau ou la vérité du mensonge, p. 116

2. Ibid., p. 119 ; Orphée, p. 119

envoie-t-il son poème au concours officiel? Orphée ne défend d'agir par vain désir de gloire ou par snobisme de chapelle. Il s'agit uniquement de susciter un scandale, afin de purifier l'atmosphère:

"Il faut jeter une bombe. Il faut obtenir un scandale. Il faut un de ces orages qui rafraîchissent l'air. On étouffe. On ne respire plus."¹

La monotonie étouffe la vie et la rend semblable à la mort. Le scandale est nécessaire afin de crever cette écorce d'uniformité et laisser apparaître la vérité profonde: Comme la société, le couple a besoin de voir la vérité brutalement démasquée. Il est en effet des paix factices qui ne recouvrent que mensonges et qu'il est impératif de troubler. Il est de soi-disant amours qui ne sont que haine déguisée, indifférence, incapacité de haïr. C'est rendre service à l'amour véritable que de faire éclater au grand jour ces situations mensongères. Ainsi, le scandale est une nécessité morale. Il est aux mains du poète une arme pour forcer les choses à montrer leur vrai visage, les conflits secrets à démasquer leur violence. Le poète devient ainsi un serviteur de la morale; il verse la lumière crue de la vérité sur ceux qu'envoûte le mensonge: il "désensorcelle". Dans Les Chevaliers de la Table Ronde, c'est Galaad qui assume ce rôle du poète vis-à-vis du couple, (ou toute autre unité sociale), "trop calme",. Il est le révélateur et le dissipateur du mensonge. Pour rompre l'enchantement maléfique dans lequel Merlin et le faux Gauvain tenaient le château de Camaalot, il fallait le scandale; il fallait que l'infidélité de la reine éclatât aux yeux de tous et fût rachetée dans la mort. A ce prix seulement, la bénédiction du Graal pouvait à nouveau se répandre sur Artus et les siens. Mais Galaad, le poète vainqueur du mensonge, est au-dessus des vicissitudes humaines. Il est le pur sacrificateur

1. Orphée, p. 23

sans tache. La rançon de sa pureté, c'est qu'il ne peut voir le Graal ni ressentir la joie de sa victoire: "Je ne le verrai jamais. Je suis celui qui le fait voir aux autres."¹ Il demeure isolé dans sa perfection: "Mes armes sont sans tache. Je ne peux prendre contact avec personne."² Orphée par contre est à la fois sacrificateur et sacrifié dans sa lutte contre le mensonge. Objet de scandale et sacrificateur vis-à-vis de la société thrace; sacrifié, car en suscitant le scandale il en sera lui-même la première victime. Cependant, étant poète, il ne peut faire autrement; le scandale lui est une nécessité intérieure. Un an après Orphée, dans sa Lettre à Jacques Maritain, Cocteau affirmait à nouveau le caractère indispensable du scandale; d'ailleurs, l'exigence morale du scandale survivra longtemps, chez Cocteau, au sens spécifiquement religieux qu'il lui donne dans la Lettre: "Le ciel choquerait la terre. Il suffit de contempler la démarche de Jésus pour comprendre que le ciel ne saurait être officiel. Jésus refuse d'arriver. Il veut naître et mourir chaque minute. Notre croisade sera de scandaliser par amour. Je n'ai jamais prémédité le scandale. Je le crois indispensable. Je douche les dormeurs."³ Orphée éprouve ce besoin irrésistible de doucher les dormeurs longtemps avant d'apprendre par l'exemple d'Eurydice que le mobile du scandale doit être l'amour. Pourtant, au cours de cette phase initiale de son apprentissage de vrai poète, la vocation du scandale est déjà si forte chez lui qu'il n'hésite pas à rompre la tranquillité de son ménage et à s'offrir, avec Eurydice, en première victime à la vérité dévastatrice.

1. Théâtre, I. p. 174

2. Ibid, p. 175

3. Lettres à Jacques Maritain, Oeuvres, vol. 3, p. 230.

Mais Eurydice ne comprend guère le sens de cet apostolat, et se plaint d'être délaissée au profit du cheval. Distraitemment, Orphée la console sans cesser d'apostropher le cheval dans les termes de l'affection la plus amicale. Puis il se prépare à sortir afin de régler les détails de sa participation au concours de poésie. Eurydice, qui craint pour lui la haine des Bacchantes, tente de l'en dissuader. ^{Entendant le} Au nom des Bacchantes, et surtout d'Aglaonice, Orphée s'irrite et recommence la querelle. Si Eurydice est jalouse du cheval, Orphée est jaloux, rétrospectivement, d'Aglaonice et de l'influence néfaste de celle-ci sur sa femme. Il s'indigne en entendant Eurydice défendre les dons littéraires d'Aglaonice; approuver Aglaonice équivaut à ne pas l'aimer, lui. (Intolérance de jeune poète novateur: qui n'est pas avec lui est contre lui). La querelle se poursuit dans l'ambiance du "ménage infernal":¹ coups de poing sur la table par Orphée; refus d'Eurydice de casser un carreau pour donner issue à sa colère, comme tous les jours; menaces d'Orphée de casser le carreau lui-même afin de donner à Eurydice la joie quotidienne de faire monter le vitrier. Il se défend d'éprouver à l'égard du vitrier la moindre jalousie; ses paroles trahissent cependant un fort ressentiment. Cela est significatif: Orphée commence par haïr celui qui sera pour lui et son foyer le véritable messager du surnaturel: Heurtebise. Pour le moment, le rôle de ce dernier est de réparer les carreaux cassés par Eurydice; interprétons: d'empêcher le poète de sombrer dans le désespoir. Pourtant, en "cassant les carreaux", Eurydice obéit au même besoin que celui qui pousse Orphée à provoquer le scandale: elle veut faire entrer le soleil et l'air frais, afin de dissiper l'ensorcellement par le mensonge qui paraît régner dans sa maison.

1. Expression de Clouard, op.cit. p. 454

Ainsi, les deux époux finiront par se réconcilier dans leur effort commun pour dissiper le mensonge. Pour le moment, Orphée, tout en se croyant libre à l'égard du mensonge, puisqu'il milite contre lui, est pourtant entraîné par l'influence maléfique que représente le cheval. C'est Eurydice qui, inconsciemment, fait entrer la vérité à son foyer. Le surnaturel la mène malgré elle.

Scène II.

Dans le développement dramatique de la pièce, l'entrée d'Heurtebise ouvre une phase nouvelle. Car il est l'ange gardien. Grâce à lui Orphée, qui jusque là ne cherchait la vérité qu'en lui-même, reçoit une illumination venant d'une source extérieure. Interprétons encore: après la phase surréaliste, pendant laquelle le poète ne se fie qu'à son subconscient, la phase catholique, où il devient attentif à l'Ailleurs. Or la Lettre à Jacques Maritain, publiée avant Orphée¹, nous donne la clef de cette nouvelle attitude de Cocteau. Le poète, au cours de la période de désarroi précédant la conversion, est tourmenté par le désir d'un signe quelconque de la part du surnaturel; pour croire, il lui faudrait quelque message de Dieu; quelque ordre lui assignant une mission précise: "Une force mauvaise continuait à me perdre ... J'annonçai mon silence jusqu'à nouvel ordre, croyant donner au mot "ordre" son sens surnaturel..."² Or Heurtebise, dans Orphée, est porteur d'un tel ordre, comme nous le verrons plus tard. D'où son entrée en scène, illuminée:

"Le soleil frappe ses vitres: Il entre, plie un genou et croise les mains sur son coeur."³

Présentation aussi naïvement angélique qu'il était possible, étant donné que l'ange est vitrier et l'époque, 1925.

1. Orphée fut rédigé avant la Lettre (1925), publié après elle (1927). Mais, comme la Lettre est postérieure à la conversion elle-même, nous pouvons supposer que le catholicisme préoccupait déjà Cocteau à l'époque où il concevait Orphée, et que la pièce peut contenir quelque reflet de ses méditations. (Autres notes page suivante)

Orphée sort, enjoignant à son épouse de surveiller le travail du vitrier. Au cheval, il adresse un adieu affectueux.

Scène III.

Eurydice, restée seule avec Heurtebise, le prend pour confident de son malheur conjugal. Depuis la venue du cheval à leur foyer, Orphée n'est plus le même; leur existence est devenue pénible. Eurydice est jalouse de l'intrus:

"J'aimerais mieux lui savoir une maîtresse."⁴

L'amitié d'Heurtebise console Eurydice; sans ce soutien, sa raison aurait déjà sombré dans l'épreuve. Une lueur d'espoir demeure cependant. Eurydice envisage la possibilité d'arracher Orphée à son rêve malsain en provoquant sa jalousie. C'est pourquoi elle le laisse croire que c'est dans le but de faire monter le vitrier qu'elle casse un carreau tous les jours. Elle préférerait la jalousie d'Orphée à son indifférence. Son amour pour lui, n'a fait que s'accroître:

"Plus il me maltraite, plus je l'aime".⁵

Déterminée à regagner l'amour d'Orphée, Eurydice avoue avoir demandé conseil à Aglaonice et fomenté avec elle un complot destiné à faire revenir Orphée de son aliénation. Dans ce but, Eurydice doit empoisonner le cheval à l'aide d'un morceau de sucre fourni par Aglaonice. Les mobiles des deux alliées temporaires divergent. Eurydice, en détruisant le cheval, ne désire que

2. Lettre à Jacques Maritain, "Oeuvres" T.9, p. 278
3. Orphée, p. 35
4. Ibid. p. 39
5. Orphée p. 43

regagner l'amour d'Orphée, afin de reprendre la vie calme et heureuse d'autrefois. Aglaonice par contre, ennemie et concurrente d'Orphée, se livre à son égard à une manoeuvre hostile. Elle exige d'Eurydice l'envoi d'une lettre au contenu mystérieux, qui est sans doute la contribution d'Orphée au concours de Thrace. Afin qu'il ne reste aucune trace de cet échange coupable, Eurydice doit introduire la lettre dans une enveloppe spécialement préparée à cet effet et portant l'adresse d'Aglaonice de l'écriture ~~de~~ ^{de} cette dernière. Eurydice dans sa simplicité admire la ruse d'Aglaonice et s'étonne de l'aversion d'Orphée à l'égard d'une personne aussi intelligente. Heurtebise la met en garde. Aglaonice, malgré ses moeurs, n'est pas une "mauvaise fille". Mais l'on doit se méfier des bonnes filles et des bons garçons; interprétons: des personnes en apparence bienveillantes, en apparence incapables de nuire. Ces personnes peuvent à l'occasion devenir les plus dangereuses, car elles ne sortent de leur médiocrité que pour devenir exceptionnelles dans la haine et dans la cruauté. Ce n'est pas seulement l'impureté que représente ici Aglaonice avec son entourage, mais encore le ressentiment de la société à l'égard du poète. Elle ne recule devant aucun acte pour forcer à se taire la voix solitaire annonçant une conception nouvelle de l'art. Tuer le cheval, pour Aglaonice c'est supprimer l'originalité d'Orphée; c'est l'obliger à revenir dans les rangs en coupant son élan créateur. Aglaonice devient ainsi un instrument involontaire du salut d'Orphée: en détruisant son démon poétique, elle va contribuer à tuer en lui le démon.

Devant l'acte qui doit la libérer de la présence du cheval, Eurydice sent le courage lui manquer. Elle veut déléguer Heurtebise au meurtre. Celui-ci d'abord, hésite: l'ange, dans l'oeuvre de Cocteau, conserve toujours des traces de faiblesse humaine dans sa divine mission. Il craint de porter au poète le

coup douloureux mais salutaire. Heurtebise acquiesce cependant à la prière d'Eurydice et se prépare à sacrifier l'animal. Puis, il hésite à nouveau: le cheval acceptera-t-il le morceau de sucre de sa main? Entendons: la souffrance du poète ne sera que plus féconde si le bourreau est un être cher: Eurydice elle même. Au moment où Heurtebise allait enfin tendre à l'animal le morceau de sucre fatal, Orphée survient à l'improviste. Eurydice n'a que le temps de faire monter Heurtebise sur une chaise afin qu'il ait l'air de prendre les mesures du carreau à remplacer.

Scène IV

L'intervention d'Orphée arrive à point pour rappeler à Eurydice - et au spectateur - que "nous sommes dans le surnaturel jusqu'au cou". Orphée est revenu en toute hâte chercher son acte de naissance. Dans sa distraction, il prend la chaise sur laquelle Heurtebise se tenait ^{debout,} ~~de haut,~~ sans s'apercevoir que le vitrier, laissé sans support, reste suspendu en l'air à cinquante centimètres du sol. Orphée, ayant retrouvé l'acte de naissance dans la bibliothèque, replace la chaise sous Heurtebise, toujours ignorant du phénomène de lévitation qui vient d'avoir lieu, et sort de nouveau. Le poète ne sait pas encore que le signe de l'élection est sur lui.

Scène V

Eurydice réclame des explications à Heurtebise, qui semble ne pas s'être rendu compte du mirable. Il affirme que c'est impossible. Il ne s'était pas aperçu qu'il lévissait, simplement parce que c'est la nature des "anges" de flotter ~~au-dessus~~ du sol. La lévitation, en effet, constitue aux yeux de Cocteau un symbole de la grâce, le signe de l'élection de certains

saints; image de ce que l'inspiration est du poète. Occasion de scandale, en tout cas, pour l'incrédule, pour celui qu'effraie le contact avec le surnaturel. Eurydice est encore de ceux-là, Elle s'indigne du miracle: n'avait-elle pas fait confiance à Heurtebise, le croyant équilibré, terre à terre, solide, en un mot, différent d'Orphée? Dans sa "maison de fous", il avait été le seul être rassurant, auprès de qui elle pouvait se reposer de l'anormal. De là sa déception en s'apercevant qu'Heurtebise lui aussi communique avec le monde des forces occultes:

"On a beau vivre avec un cheval qui parle, un ami qui flotte en l'air devient forcément suspect. Ne m'approchez pas! Jusqu'à nouvel ordre, même votre lumière dans le dos me donne la chair de poule."¹

"Jusqu'à nouvel ordre". Ne dirait-on pas que comme l'auteur² elle pressent un ordre surnaturel dans un avenir très proche? Or ce surnaturel vient à elle dans la personne d'Heurtebise, ange, médiateur, venu pour l'aider à se trouver elle-même; être fraternel mais qui sait aussi infliger, lorsqu'il le faut, la douleur rédemptrice. C'est ainsi qu'Heurtebise doit maintenant faire souffrir Eurydice apeurée en l'initiant au domaine qui l'effraie. Eurydice croyait aux objets solides. Mais, explique-t-il,

"Il arrive que les objets mentent",³

que le rêve soit plus vrai que la soi-disant réalité. Eurydice, sans le savoir, traverse maintenant un domaine qui la rapproche à la fois de sa mort et d'Orphée; car elle va comprendre l'emprise du rêve. Elle a la révélation d'une dimension nouvelle, d'une rupture avec le réel, d'une transfiguration soudaine des choses:

"C'était beau et atroce. L'espace d'une seconde je vous ai vu atroce comme un accident et beau comme l'art-en-ciel. Vous étiez le cri d'un homme qui tombe par la fenêtre et le silence des étoiles"⁴

1. Orphée, p. 48
2. cf. Lettre à Jacques Maritain, p. 278
3. Orphée, p. 49
4. Ibid. p. 50

L'esprit d'Eurydice atteint soudain le point où le beau et l'atroce se confondent parce que les intuitions sont trop fortes pour que les sens parviennent à les dénouer. Cette intensité l'effraie; elle n'est guère accoutumée aux fantasmagories de l'esprit. Le sens de cette expérience insolite, c'est qu'Eurydice, ayant éprouvé une fois "l'état de grâce poétique", et entrevu le surnaturel, comprendra mieux désormais la poésie, et le poète qu'est Orphée. Mais il faudra avant qu'une réconciliation soit possible, que tous les deux connaissent la mort.

Eurydice revient cependant rapidement à son état d'esprit habituel et secoue l'emprise du mystère. Heurtebise a perdu sa confiance:

"Je vous croyais de ma race; vous êtes de celle du cheval."¹

Elle demande à Heurtebise de bien vouloir porter la lettre chez Aglaonice. Ayant glissé la lettre dans l'enveloppe, elle lèche la colle et remarque que celle-ci a ^{un} goût bizarre. Elle désire qu'Heurtebise sorte vite; elle a besoin de solitude. Plus que jamais, elle est déterminée à combattre le mystère. Heurtebise, vaincu, part; mais l'on ^{voit} ~~voit~~ encore les vitres sur son dos briller au soleil lorsqu'Eurydice le rappelle avec un cri angoissé. La colle sur l'enveloppe d'Aglaonice était empoisonnée et le poison agit avec rapidité. Eurydice connaît le poison des Bacchantes et sait qu'il est sans recours. Elle fait promettre à Heurtebise de ramener Orphée avant qu'il ne soit trop tard.

Scène VI

Cette scène se déroule dans une ambiance justifiant à elle seule l'interprétation de la pièce comme "méditation sur la mort". La Mort personnifiée y vient chercher Eurydice sur la terre, comme elle le fera dans la pièce d'Anouilh. Mais, tandis que chez Anouilh la mort sera la consolatrice de l'homme, dans Orphée elle joue le rôle des Parques antiques qui est de

1. ^{Ibid,} ~~Orphée~~, p. 50

couper le fil de l'existence. Elle est représentée sous les traits d'un savant moderne, s'acquittant avec précision et objectivité d'une tâche où les sentiments - sympathie ou haine - n'ont rien à voir.

La mort entre en scène par le miroir car, pour Cocteau "les miroirs sont les portes par lesquelles la mort va et vient.¹ En nous regardant chaque jour dans un miroir nous pouvons apercevoir la lente conquête de la mort sur nous - corps et âme. La mort n'est que l'aboutissement d'un long vieillissement que chaque individu sent à l'oeuvre en lui-même et qui dure aussi longtemps que sa vie. Et c'est face à face avec lui-même comme devant un miroir que l'homme rencontre la certitude du néant.

Deux aides, nommés Azraël et Raphaël, accompagnent la Mort. Ils sont vêtus en chirurgiens et masqués comme pour une opération. Leurs appareils scientifiques sont contenus dans deux grandes valises noires. Tous leurs préparatifs - la Mort revêt elle aussi la blouse blanche des médecins - ressemblent à ceux d'une intervention chirurgicale: même ordre méticuleux, même souci d'antisepsie.

"J'exige la propreté comme sur un bateau,"² dit la mort au cours de ses explications à Raphaël, son nouvel assistant. (Azraël l'accompagne depuis des siècles). Raphaël, encore distrait par le caractère inaccoutumé de sa tâche, manifeste beaucoup de curiosité au sujet du cheval. La mort le lui offre comme un jouet, à l'aide du morceau de sucre empoisonné qu'Eurydice avait oublié sur la table. Le cheval disparaît, définitivement vaincu. Avec lui s'évanouit un des principaux obstacles au rapprochement d'Orphée et d'Eurydice.

1. Ibid, p. 74
2. Orphée, p. 58
Ibid,

La mort, poursuivant l'initiation de Raphaël, parle maintenant d'elle-même:

"Il y a encore une semaine, vous pensiez que j'étais un squelette avec un suaire et une faux. Vous vous représentiez un croquemitaine, un épouvantail... Mais, mon pauvre garçon, si j'étais comme les gens veulent me voir, ils me verraient. Et je dois entrer chez eux sans être vue."¹

La Mort fait allusion ici à l'image que se formait d'elle le Moyen Age et d'après laquelle elle était représentée dans les Mystères. Cette représentation est périmée maintenant. Le spectre médiéval fait place aujourd'hui à un personnage civilisé. L'au-delà prend un visage humain: celui d'une femme du monde, exerçant à ses heures un métier semblable à la chirurgie. Lorsqu'un être humain atteint la limite de l'âge qui lui est assigné, elle vient l'opérer de ce fardeau devenu inutile: la vie. Pas la moindre trace de tragique dans cette organisation méticuleuse: tout est prévu d'avance. Il reste cependant un trait commun entre cette personnification de la mort et celle courante au Moyen Age: toutes deux constituent un effort pour rendre plus familier l'au-delà.

Nous touchons ici à un problème fort intéressant, à la fois pour l'interprétation de l'oeuvre de Jean Cocteau, et pour celle du mythe d'Orphée dans toutes ses ^{apparitions} ~~répartitions~~ modernes. Il a été dit que la représentation dramatique de la mort révèle tout particulièrement la conception qu'une civilisation donnée a du sacré. Suivant qu'une société insiste ou non sur l'angoisse de mourir et sur la crainte de l'au-delà, les représentations en seront terrifiantes ou, au contraire, rassurantes. C'est ainsi que le film américain depuis 1930 dépeint le royaume de la mort comme une bureaucratie bienveillante au sein de laquelle chaque nouvel arrivant trouvera la place qui lui convient

1. Ibid. p. 59-60

et sera reçu avec affabilité. L'inconnu est assimilé au connu. Le totalement "autre" fait peut.¹ Les anciens se montraient plus courageux en face de la mort. Dans le mythe d'Orphée par exemple, elle était envisagée hardiment comme un domaine absolument et irrémédiablement séparé du domaine terrestre. La mort avait d'autres dieux, d'autres lois que la vie. La descente à l'Hadès était à sens unique. Perséphone ne fait une exception en faveur d'Eurydice que parce qu'elle reconnaît chez celle-ci le souvenir trop violent d'un amour qui, par sa nature même, la rattache à la terre. Eurydice n'avait pas acquis aux Enfers l'indifférence bienheureuse des ombres. Elle est donc rendue à Orphée. Cependant, dès que celui-ci transgresse l'interdiction rituelle, dès qu'il regarde en arrière comme pour arracher à la mort ses secrets, Perséphone reprend Eurydice. La mort aux yeux des Anciens n'accepte point de compromis avec la vie.

Cocteau par contre, en moderne qu'il est, désire apprivoiser la mort et la dépouiller de son étrangeté; son angoisse personnelle le pousse constamment à chercher la formule du surnaturel. D'ailleurs, en dépeignant la mort à l'image de la société, il ne fait que suivre la tendance moderne à circonscrire le surnaturel dans le naturel, le sacré dans l'humain. C'est ainsi que Cocteau revêt de chair le squelette et complète la réhabilitation par une élégante robe de bal. Plus encore, l'assimilation des actes de la mort à ceux des savants modernes est révélatrice. Certes, le mystère de la mort ne peut être résolu à la manière d'un problème de physique; son équation

1. Roger Couilloy, Quatre essais de sociologie contemporaine ch. I.:
La représentation de la mort dans le cinéma américain.

demeure inconnue. Du moins, si nous pouvons nous la représenter comme un personnage rationnel dont les voies sont semblables à nos voies, un certain rapprochement est-il effectué. Le sacré n'est pas incorporé à notre monde; et nous n'en sommes pas séparés par un abîme seulement mais par l'épaisseur quasi tangible de la surface d'un miroir. La mort est encore "l'ailleurs", très proche de nous mais n'ayant aucun sentiment humain à notre égard. Ici, l'interprétation de Cocteau se situe entre le mythe antique où les puissances de la mort sont ennemies de celles de la vie, et la conception d'Anouilh, pour qui la mort est l'amie de l'homme et l'accomplissement de la vie.

Mais, si proche, si "apprivoisée" que la mort puisse être, elle reste l'invisible. Pour consommer la fin de l'existence d'Eurydice, elle se fait bander les yeux en signe de plus grande invisibilité. Or "invisible" est un des mots-clefs dans le vocabulaire de Cocteau. Ici, il désigne la profondeur spirituelle de la mort. Si la mort était seulement la chose grossièrement charnelle que l'on désigne habituellement sous ce nom, si elle était "visible" simplement, elle serait de notre monde et non du monde surnaturel, il n'y aurait sans doute pas de surnaturel, partant pas d'angoisse à son sujet. Mais la réalité de la mort n'est pas épuisée par le sens physique du mot. Elle est aussi l'invisible, et doit le demeurer, comme le personnage la représentant l'affirme à Raphaël. C'est que son domaine est l'âme et non seulement le corps. Son action est imperceptible à l'oeil nu. Il y a des vivants qui sont morts et des morts qui sont vivants; La mort est en nous dès le commencement; elle nous ronge plus ou moins lentement, suivant le degré de vitalité de notre âme. Il en est qui lui résistent jusqu'au bout; même après leur mort physique, leur vie demeure comme une traînée lumineuse pour éclairer les autres. Voilà ce qu'évoque dans un sens général "l'invisibilité" de la mort.

La mort, dans la pièce, demeure invisible à Eurydice et la touche seulement par une influence occulte, à distance :

"La mort, pour toucher les choses de la vie, traverse un élément qui les déforme et les déplace. Nos appareils lui permettent de les toucher où elle les voit, ce qui évite des calculs et une perte de temps considérable."

Par cette technique mystérieuse, la Mort saisit l'être humain, avec une précision mathématique au moment et au lieu prédestinés. Le temps est télescopé :

"Une heure pour moi doit être une minute pour eux."²

Ceci est nécessaire afin qu'Eurydice, promise à la mort par le poison, puisse être emportée avant le retour d'Orphée et d'Heurtebise.

Mais l'invisibilité de la mort n'est pas simplement une nécessité théâtrale. Dans la méditation qui est la pièce entière, l'invisibilité, c'est la mort du poète à soi-même dans le secret de l'âme. Elle pousse le poète à se vaincre lui-même afin de pouvoir se mettre au diapason de l'univers. L'invisibilité, c'est aussi la difficile rigueur envers lui-même ; la conquête du classicisme, dans lequel le moi s'efface, sur l'hydre romantique : "Adhérer à sa ligne est une attitude qui demande un courage extrême et se confond avec l'éthique ; c'est en vertu de cet éthique³ que cette descente dans la nuit se fait en silence, et à l'insu de tout le monde ; et les poèmes, les actes qui en témoignent, ne peuvent renseigner qu'un petit nombre de gens (les happy few) attentifs à la démarche du poète et au secret des astres."⁴

Le ton de la méditation est ensuite interrompu par un incident tout à fait "visible", caractéristique de la tension que l'auteur désire

1. Orphée, p. 62
2. Ibid, p. 63
3. Éthique en tant que catégorie d'où le masculin (Note de J.P. Millecam)
4. J.P. Millecam, Op. cit. p. 55

maintenir entre le familier et le sacré, entre le "cirque" et la "poésie". La Mort et ses aides ont oublié leur chronomètre, La Mort change Azraël d'emprunter une montre parmi l'assistance. Un monsieur au premier rang lève la main en signe d'assentiment. Azraël et Raphaël calculent alors les derniers moments de la vie d'Eurydice, avec des gestes bizarres. A leur signal, le grondement des appareils s'arrête et la Mort entre dans la chambre d'Eurydice. Elle en ressort aussitôt tenant au bout d'un fil une colombe - symbole de l'âme d'Eurydice. Enfin, elle coupe le fil et la colombe s'envole. C'est le signal du départ. (Il va sans dire que le Monsieur de l'orchestre a déjà fort énergiquement réclamé sa montre).

Dans sa hâte, la Mort a oublié, sur la table du salon d'Orphée, ses gants de caoutchouc.

Scène VII.

Déjà, Heurtebise a ramené Orphée qui ne croit pas au malaise d'Eurydice et l'accuse de feindre afin de le forcer à s'occuper d'elle. Sa fureur s'accroît encore lorsqu'il constate la disparition du cheval. C'est alors qu'Heurtebise le confronte avec le fait accompli: Eurydice est morte. Orphée refuse d'abord de se rendre à l'évidence. Il croit la voir, assise près du lit: mais ce n'était qu'à travers les vitres magiques d'Heurtebise. En réalité, Eurydice habite chez la Mort; comme la Mort, elle est devenue invisible. Ce fait comporte deux significations: l'une, se rattache à l'épisode et par là, vaguement, au mythe antique: c'est la perte d'un être cher, épreuve cruelle dont Orphée sortira purifié et digne de sa lyre. L'autre signification vient s'intégrer dans le thème général de la souffrance du poète, préoccupation chère à Cocteau. Eurydice, c'est aussi l'âme du poète; c'est le "moi" du poète

rebelle à sa vocation. Ce "moi" infidèle se laisse distraire d'abord de sa ligne essentielle, jaloux qu'il est de la poésie. Il met des bâtons dans les roues, il se perd dans les voies indignes de lui (Aglaonice) et traite avec légèreté et sarcasme les sources d'inspiration du moi poétique (attitude d'Eurydice à l'égard du cheval). Ce moi est destiné à mourir; nouvelle phase dans le rapprochement du poète avec la ligne de sa vocation. La mort à soi-même est douloureuse mais nécessaire; sans elle le poète n'atteindrait ni à la pureté de l'inspiration ni à la communion avec le Cosmos. Eurydice, c'est-à-dire le moi rebelle, acquiert ce caractère d'invisibilité qui fait partie de l'idéal littéraire de Cocteau: que ce "moi" ne vienne pas s'interposer entre le poète et l'oeuvre; ou plutôt/^{qu'il} devienne capable de ne plus faire qu'un avec l'oeuvre. Ainsi la poésie reviendra à une sorte de classicisme. Ce n'est qu'à condition d'être devenue invisible qu'Eurydice pourra ressusciter - la même personne ayant acquis pourtant une nature nouvelle; moi nouveau grandi par le sacrifice et rendant le poète digne de sa vocation de chanter de l'univers.

Orphée, dans sa douleur, se reproche d'avoir négligé Eurydice et de l'avoir mal comprise. Il voudrait la retrouver, lui expliquer son attitude. Il se déclare prêt à l'arracher à la mort et à aller la chercher aux Enfers s'il le faut: rhétorique pure, mais dans le monde magique de Cocteau les mots se changent aussitôt en réalité. Ce revirement dans les sentiments d'Orphée le rend digne de sauver Eurydice des bras de la mort. Heurtebise, comme ange gardien, prend note de cette manifestation d'amour de la part d'Orphée. Il peut lui donner le moyen de réaliser sa velléité: il suffira en effet qu'Orphée mette les gants de la Mort pour atteindre son séjour, sous prétexte de les lui rendre. La Mort ne peut manquer de vouloir récompenser Orphée car elle n'est pas habituée aux actes désintéressés:

"Elle est avare, elle aime mieux prendre que donner, et comme elle ne rend jamais ce qu'on lui laisse prendre, votre démarche l'étonnera beaucoup. Sans doute vous obtiendrez peu, mais vous obtiendrez toujours quelque chose."¹

Cette scène, note Cocteau, doit se dérouler avec une vitesse extrême. Nous sommes en plein mystère, en plein conte de fées: car dans cette atmosphère magique comme dans l'imagination enfantine, tout est possible, et tout est doué de pouvoirs mystérieux: les gants possèdent celui de rapprocher Orphée de la Mort. Cocteau remarque² que le modernisme des gants de caoutchouc déclenche parfois le rire des spectateurs. C'est que le symbole est nouveau et inattendu; mais il cache une signification séculaire. Que ce soit le pont de lianes que doit traverser l'Orphée Américain afin de rejoindre sa soeur³, ou le pont fragile et dangereux qui sépare Perceval du château du roi pêcheur, il est des liens ténus qui rattachent le monde matériel à l'inconnu environnant. Il est donné à certains êtres privilégiés de s'y laisser conduire: c'est la pureté qui en ouvre l'accès à Perceval. Pour l'Orphée Américain, c'est l'amour fraternel. Quant à l'Orphée de Cocteau, c'est la poésie qui l'y mène; les gants de la Mort qu'il revêt sont ceux du magicien à qui il est donné de rapprocher les deux mondes. Le geste de les enfiler signifie en même temps qu'il se rapproche volontairement de la mort. Nous retrouvons le thème fondamental de la pièce: que le poète doit mourir à lui-même afin de se rapprocher de sa "ligne", qui est la volonté de Dieu pour lui. Les gants représentent en effet le lieu d'un contact entre le surnaturel et l'homme.

1. Orphée, p. 73
2. La Jeunesse et le Scandale, T.9. p. 343
3. Comte de Charency, L'Orphée Américain, Société française d'archéologie, Caen, 1832.

"Vous savez ce que je nomme "gants du ciel". Le ciel pour nous toucher sans se salir met parfois des gants... lorsque le ciel ôte sa main, c'est la mort. Prendre cette mort pour une mort véritable serait confondre un gant vide avec une main coupée..."¹

Ici, les rôles sont renversés. C'est Orphée, qui revêt les gants de la mort. L'occasion unique lui est donnée de chercher lui-même son salut. Ses propres mains rempliront donc le gant de la mort; le poète donne un sens à sa mort, qui n'en aurait aucun en dehors de la perspective divine. Avec les gants de la Mort, Orphée pourra, comme elle, traverser le miroir et la rejoindre.

"Je vous livre le secret des secrets. Les miroirs sont les portes par lesquelles la Mort va et vient. Ne le dites à personne. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la Mort travailler comme des abeilles dans une ruche de verre",² dit Heurtebise.

C'est là le "secret des secrets" et c'est aussi le point crucial de la pièce. La mort n'est pas ce qu'on pense: elle n'est pas catastrophique, mais accompagne l'homme toute la vie. Et, loin de l'assaillir du dehors, elle est en lui, elle vient de lui, elle fait partie de son être. Les miroirs en font preuve, qui permettent à l'homme de projeter son image afin de la contempler comme si elle lui était étrangère, et qui l'obligent à se faire face dans la solitude. Habituellement, l'homme s'intéresse bien plus à son moi vivant qu'à l'image - témoin qui lui renvoie comme un reproche l'aspect de son vieillissement. A Orphée, il sera donné de passer outre, de contempler pendant quelques instants la vie passagère du point de vue de l'éternité toujours jeune. De cette excursion dans l'intemporel, Orphée reviendra changé.

1. Lettre à Jacques Maritain, p. 274-5
2. Orphée, p. 74.

En attendant Heurtebise (fort renseigné sur les miroirs qui, dit-il rentrent dans son métier) lui donne quelques conseils pratiques sur la conduite à tenir "de l'autre côté". Il attendra Orphée à la sortie. Car le séjour chez la Mort pourra paraître long à Orphée; pour Heurtebise, et pour le spectateur, ce ne sera que l'affaire d'un instant. Le temps des mortels ordinaires ne ressemble en rien au temps de la Mort. "Une heure pour moi doit être une minute pour eux."¹ Y a-t-il là un simple artifice théâtral permettant de préserver l'unité de temps? On pourrait le croire, si cette distinction entre deux sortes de temps ne venait s'intégrer parfaitement aux réflexions qui précèdent. A différents plans d'existence correspondent des vitesses différentes. La "vitesse" de l'éternité, pense Cocteau, est si rapide qu'elle tend à l'immobilité. Celle de la vie ordinaire, plus lente, laisse le poète insatisfait; elle est lenteur spirituelle. Le poète a le don de se mouvoir aisément d'un plan à l'autre; il change facilement de vitesse. Que cette question des vitesses soit une de celles qui le préoccupent, l'auteur nous le révèle lui-même: "Tout est question de vitesse."² La notion de vitesse chez Cocteau exprime un étrange procédé psychologique, sorte de gymnastique mentale dont le but est d'atteindre le surnaturel. C'est à l'usage de l'opium que le poète doit l'idée d'une telle expérience; l'opium en effet a la vertu de changer le rythme des choses et de décupler la conscience "Vitesse immobile. La vitesse en soi...L'opium qui change nos vitesses nous procure l'intuition très nette de mondes qui se superposent, se complètent et qui ne s'entre-soupçonnent même pas."³ Dans cet état d'âme, les limites entre la vie et la mort, le naturel et le surnaturel, s'estompent: "L'invisibilité résulte d'une vitesse immobile,

1. Ibid., p. 63
2. Opium, p. 103
3. Ibid. p. 110

de la vitesse en soi. L'opium ressemble à cette vitesse de velours. Pour peu que les morts freinent, il se forme une zone de rencontre. La vie et la mort restent aussi éloignées l'une de l'autre que le côté pile et le côté face d'un sou, mais l'opium traverse le sou."¹ Cette citation est tirée de la Lettre à Jacques Maritain; or, on souviendra que la Lettre est à peu près contemporaine d'Orphée. Les actions d'Orphée paraissent refléter l'état d'esprit de Cocteau au moment de son éphémère conversion. Orphée traversant le miroir, c'est le poète se mouvant vers l'éternité. Dans quel but? Le cri d'Orphée disparaissant le montre bien: il veut rejoindre Eurydice - l'Eurydice réelle; et l'Eurydice de la "méditation sur la mort": le moi du poète transfiguré par la grâce.

Scènes VIII et VIII bis

Les scènes VIII et VIII bis nous font éprouver concrètement le mystère grâce auquel Orphée traverse l'écran qui sépare le naturel du surnaturel, "Il s'agissait de nous faire comprendre que le temps changeait de cadence pour Orphée, qu'entre son temps et le nôtre il y avait plus de mesure commune."² Cocteau obtient cet effet en répétant mot pour mot une scène en apparence insignifiante. Heurtebise est agenouillé devant la niche vide du cheval. Le facteur vient, apportant une lettre. Heurtebise lui apprend que ni Monsieur ni Madame ne sont à la maison et le prie de glisser la lettre sous la porte. Cette répétition exacte a pour but de créer une atmosphère d'angoisse, d'attente du surnaturel. Les deux scènes identiques sont séparées par un intervalle dont le rôle est capital. Il ne dure qu'un instant puisque le rideau doit se relever aussitôt tombé. Mais cette brièveté même est significative. On devine que la durée de l'intervalle tend à l'infime, qu'elle se veut aussi impondérable que le moment présent emprisonné entre le passé et l'avenir.

1. Lettre à Jacques Maritain, Oeuvres, Tome 9. p. 281.

2. Cl. Mauriac, op. cit. p. 128

Frontière aussi mince que la surface d'un miroir; mais frontière malgré tout, impénétrable aux uns, accessible à d'autres, comme à Orphée. Au delà, commence un élément radicalement différent de la vie ordinaire; et la pièce se partage, symboliquement, de part et d'autre de cet intervalle. Avant lui, c'est Orphée se débattant dans le temps; après lui, Orphée ayant trouvé l'éternité, en corps à corps avec elle jusqu'à ce qu'elle le gagne tout entier.

Scène IX

La scène IX est celle du retour des Enfers. A la surprise d'Heurtebise lui-même, Orphée a pu ramener Eurydice: Eurydice radieuse, ayant tout pardonné, et éclatant de l'orgueil d'être "la première femme que son mari ait eu l'audace de venir rejoindre chez les morts."¹ La phrase du cheval, "Madame Eurydice reviendra des Enfers", se trouve miraculeusement accomplie. Mais la défense rituelle leur a été donnée, plus sévère que dans le mythe antique puisqu'Orphée ne doit jamais plus regarder Eurydice. Les époux paraissent accepter calmement cette condition de la résurrection d'Eurydice. Heurtebise s'offre alors à les laisser seuls, comme si son rôle dans leur vie était achevé, la paix et l'harmonie régnant désormais à leur foyer. Mais Eurydice l'invite à partager leur déjeuner, puisqu'il fait corps avec l'aventure qui la réunit à Orphée. Elle brûle de parler de son expérience:

"Le voyage d'où je reviens transforme la face du monde. J'ai appris beaucoup. J'ai honte de moi. Orphée aura dorénavant une épouse méconnaissable, une épouse de lune de miel."²

La vision "sub specie aeternitatis" qu'elle a eue de la vie transfigure tout pour elle. Elle éprouve le désir d'en faire part à d'autres. Son séjour chez les morts a bouleversé son sens des valeurs: les idées, les

1. Orphée, p. 81

2. Ibid, p. 85

sentiments qu'elle avait crus essentiels ont perdu leur importance. Sa seule préoccupation désormais sera de vivre en paix avec Orphée et de se montrer compréhensive à l'égard de la poésie. Traduisons: le poète, s'étant enfin rendu à l'appel de l'éternel, et ayant trouvé sa "ligne" d'inspiration ne pensera plus qu'à interpréter l'univers conformément à cette ligne. Tâche difficile malgré l'optimisme des deux époux: il se présente pour Orphée des occasions répétées de regarder Eurydice, et il est beaucoup plus aisé d'enfreindre la règle qu'il ne l'avait cru tout d'abord. Heurtebise doit constamment s'interposer pour empêcher le désastre. D'autres tentations surgissent aussitôt: Orphée et Eurydice, dans leur existence nouvelle, ne devaient plus mentionner certains sujets - ceux qui auparavant alimentaient leurs querelles: Aglaonice, le cheval, la lune. Ces mots dangereux semblent maintenant s'insinuer dans leur conversation le plus involontairement du monde; l'atmosphère de "lune de miel" se charge bientôt de moquerie puis d'amertume. Plus que jamais, la présence pacificatrice de l'ange gardien est nécessaire aux deux époux. A plusieurs reprises, Orphée manque de se retourner vers Eurydice dans la violence de la discussion. Finalement, irrité des interventions nerveuses d'Heurtebise, Orphée veut quitter la table. Eurydice s'efforce de le retenir; Orphée perd l'équilibre, et, en trébuchant, il regarde Eurydice accidentellement. Le mal est fait. Eurydice, épouvantée, disparaît. Notons qu'ici la transgression est involontaire, alors que dans la pièce d'Anouilh Orphée regardera Eurydice délibérément. L'Orphée de Cocteau a réussi à écarter un certain nombre de tentations - et peut-être se forgerait-il peu à peu une âme à toute épreuve si le hasard ne venait le faire chanceler (au sens physique et moral: n'oublions pas que tout est "concret" dans le théâtre de Cocteau et que les gestes reflètent exactement l'esprit des personnages). Cette intervention du hasard montre que nous sommes en plein réalisme psychologique. Dans la vie,

l'imprévu, ne vient-il pas parfois frapper un point faible, malgré toute une armure morale, là où on ne l'attendait guère. La suite de la scène le montre bien: Orphée va s'efforcer de donner le change parce qu'il est frappé dans son orgueil. Il s'est "laissé prendre" bêtement, et il en a honte devant Heurtebise. Aussi, va-t-il essayer de lui faire croire que c'est en connaissance de cause qu'il a regardé Eurydice.

"Il faut se montrer dur avec les femmes. Il faut leur prouver qu'on ne tient pas à elles. Il ne faut pas se laisser conduire par le bout du nez... ~~Suis-~~ je un homme à distractions"?¹

Paroles fanfaronnes auxquelles ni Heurtebise ni Orphée n'ajoutent foi. Orphée cependant fait de violents efforts pour se persuader qu'il a agi délibérément et que le mobile de son action était louable: il va même jusqu'à accuser Heurtebise d'avoir voulu "tourner la tête" à Eurydice. Il ne paraît pas s'apercevoir de la gravité de sa faute. Heurtebise a beau affirmer qu'Eurydice est "morte, morte, remorte", et qu'elle ne reviendra plus. Orphée réplique qu'on n'a jamais vu une femme quitter la table en criant sans revenir aussitôt. C'est alors que le regard d'Orphée tombe sur la lettre apportée par le facteur en son absence. C'est un message anonyme, avertissant Orphée qu'Aglaonice a réussi à convaincre le jury que le poète est un mystificateur. Une foule de femmes en furie, conduite par les Bacchantes, se dirige vers la maison d'Orphée et veut sa mort. On entend déjà le son menaçant de leurs tambours. Orphée est forcé de se rendre à l'évidence: Eurydice avait raison, le cheval l'avait envoûté et l'avait conduit sur une fausse piste; le cheval était le diable et il voulait sa perte. Déjà il est trop tard pour s'évader. Heurtebise

1. Orphée, p. 93

pris de panique, cherche un moyen de salut. Effort tardif, et inutile, car il n'est plus pour Orphée de salut temporel. Au moment même où il constate que la fuite est impossible, Cocteau note que "l'envoûtement du cheval est fini. Orphée se transfigure"¹. C'est qu'il en a fini avec la résistance à l'éternité. Celle-ci vient le saisir sous la forme du supplice et Orphée ira joyeusement au-devant du sacrifice, en martyr de la poésie, insensible désormais à la souffrance. Sa conduite ne diffère en rien de celle du martyr au sens religieux; il est impossible de se méprendre sur la signification de cette scène, puisqu'Orphée lui-même vient d'affirmer le sens religieux de son opposition à Aglaonice. "Le mot est un prétexte qui cache une haine profonde, une haine religieuse."² Orphée sait quel risque il court, et, transfiguré, il l'accepte avec joie et fierté. A Heurtebise qui désire sauver sa vie à tout prix, il oppose le refus le plus catégorique.

"Les choses arrivent comme elles doivent arriver"³.

Le poète est prédestiné à cette épreuve. Il n'existe aucun moyen artificiel d'évasion. Le miroir, qui tout à l'heure s'était fait mou pour lui donner accès auprès de la mort, est dur à présent. La mort qui l'attend cette fois est sa mort, aux mains des Bacchantes. Voilà la seule manière dont il peut rejoindre Eurydice; c'est au-delà du sacrifice qu'Eurydice l'attend, transfigurée elle aussi. Là, il n'y aura plus de discorde et plus de querelles. Pour atteindre ce lieu d'apaisement, Orphée se déclare prêt à tout.

"A l'impossible je suis tenu"⁴.

1. Ibid,
Orphée, p. 99
2. Ibid, pl 98
3. Ibid, p. 100
4. Ibid, p. 101

Déjà il n'est plus lié par les incapacités, les préjugés, les timidités du commun des mortels. Vermain, il est voué à l'humainement impossible: et cela ne s'atteint que par le sacrifice. Avant d'avoir compris l'éternité, il avait déjà beaucoup souffert. Mais il lui manquait une chose.

"Je n'ai pas encore résisté jusqu'au sang."¹

Heurtebise lui-même qui avait pourtant eu pour tâche par le passé, d'aiguillonner Orphée vers le bien, se dit effrayé par l'intensité de l'enthousiasme du poète. Mais son visage exprime, mieux que ses paroles, l'heureuse nouvelle: Orphée vient de prendre sa place au rang des élus. Heurtebise rayonne, note Cocteau, d'une joie surhumaine. Orphée prononce alors des paroles qui sont une offrande lyrique de sa vie au martyr.

"Que pense le marbre dans lequel un sculpteur taille un chef-d'oeuvre? Il pense: on me frappe, on m'abîme, on m'insulte, on me brise, je suis perdu. Ce marbre est idiot. La vie me taille, Heurtebise! Elle fait un chef-d'oeuvre. Il faut que je supporte ses coups sans les comprendre. Il faut que je me raidisse. Il faut que j'accepte, que je me tienne tranquille, que je l'aide, que je collabore, que je lui laisse finir son travail."²

Il y a autre chose ici que l'orgueilleuse souffrance des romantiques, celle que Vigny lançait comme un défi au ciel muet: "J'aima la majesté des souffrances humaines"; ou celle, plus particulièrement réservée aux poètes, que promettait la Muse à Musset: "Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur." C'est l'acceptation joyeuse du croyant - voire du chrétien - qu'exprime Orphée. Acceptation qui n'a rien de résigné ou de passif:

1. Ibid,
Orphée, p. 102
2. Ibid, p. 102

il ne veut pas ressembler au marbre qui est matière inerte aux mains du sculpteur. L'action qui s'exerce sur lui, loin d'attenter à son individualité, l'accomplit. Sa mort sera le "chef d'oeuvre" de sa vie. Le mot est significatif dans la bouche d'Orphée; il vaut dire que dans ce couronnement de la souffrance le poète a, enfin, rencontré son destin. Mort réelle ou symbolique, peu importe; le fait essentiel, c'est que c'est ici le Moment par excellence où le poète perd son âme pour la retrouver: "la vie le taille". Et c'est pour cela que dans l'acceptation le vieil homme en lui torture encore l'homme nouveau, qu'à l'instant de sa victoire sur lui-même il doit encore se raidir, tendre de toute sa volonté vers l'idéal proche mais jamais atteint ~~malgré tout~~; et laisser la grâce opérer en lui. Le même état d'âme est exprimé dans "l'ange Heurtebise" où Cocteau dit:

"Heurtebise ne t'écarte
Plus de mon âme, j'accepte
...Fais ce que dois, beauté
Qu'il est laid le bonheur qu'on veut,
Qu'il est beau le malheur qu'on a."¹

Les vers éclairent l'unité, que nous présentons dans l'esprit d'Orphée, entre le beau et le bien. Le beau, lorsqu'il s'écarte du bien devient laid. La mort par contre - la mort à soi-même - consomme la fusion de l'esthétique et de l'éthique. Ajoutons, pour corroborer le parallèle, que la pièce et le poème datent de la même année - 1925. Oserons-nous parler d'existentialisme avant la lettre, ou du moins, avant que la mode littéraire ne s'en répandît en France? Toujours est-il qu'il s'agit ici d'un engagement si total qu'Orphée ne pourra plus jamais être infidèle à la ligne essentielle de son art. Engagement dans la réalité de l'instant, si décevante soit-elle; engagement que l'on pressent maintes fois recommencé car après cette "mort"

1. L'ange Heurtebise, cité par J.P. Millecam, op. cit. p. 109-110

initiale le poète ne pourra plus jamais démentir son acceptation. La souffrance du poète prend alors le sens d'un corps à corps avec le réel. Conception plutôt classique en vérité; car le Moi du poète doit se rendre aussi invisible que possible. C'est ainsi qu'on a pu dire à propos de Cocteau: "Depuis Socrate, l'existant se mesure à l'invisibilité, à la communication indirecte¹....Jean Cocteau est le premier penseur existentialiste de ce temps².... Si l'on mesure l'existentialisme à l'invisibilité, c'est à cette invisibilité qu'on doit reconnaître ce poète pour tel."³

Orphée est préparé à l'holocauste maintenant - et son heure est venue. Pierres jetées, éclats de verre, roulements de tambour. Orphée s'élançe sur le balcon, comme pour aller au-devant de la mort. Il cherche à parler aux Bacchantes, mais sa voix - symboliquement-- est couverte par le bruit des tambours. Heurtebise est à genoux dans l'attitude de la prière et de la désolation. Et tout à coup la tête d'Orphée vole par la fenêtre et vient tomber près de lui.

Scène X

La tête d'Orphée se met alors à appeler au secours avec la voix d'un grand blessé. Remarquons la fidélité de Cocteau au mythe antique aux points les plus significatifs: la tête d'Orphée avait ainsi roulé emportée dans l'Hèbre Ocagrien, répétant le nom d'Eurydice.⁴ Cocteau imagine que la tête d'Orphée est séparée de son corps invisible désormais mais vivant; en mourant, il a retrouvé Eurydice:

1. J.P. Millecam, op.cit. p. 56
2. Ibid, p. 57
3. Ibid, p. 58
4. Géorgiques IV/525

*J'ai ta main dans ma main. Marche. N'aie pas peur. Laisse-toi conduire....Près de moi (Orphée demandait où était son corps). Contre moi. Maintenant tu ne peux plus me voir et j'ai la permission de t'emmener¹

Orphée supplicié est rendu à l'amour d'Eurydice: séparé de son propre corps il ne peut plus la voir et la transgression est devenue impossible. Le poète ne peut plus voir sa vocation avec les yeux du corps: c'est qu'il se confond avec elle.

Scène XI

Pendant qu'Eurydice entraîne Orphée dans l'au-delà, Heurtebise, demeuré seul, entend venir le commissaire de police et le greffier qui insistent pour entrer. Heurtebise ramasse la tête d'Orphée et la pose sur le socle qu'Orphée avait préparé pour son buste de poète-lauréat. La scène avec le commissaire de police est remplie de burlesque. Cet homme simple et borné va en effet vouloir élucider avec entêtement, stupidité et par des méthodes routinières un événement surnaturel qui le dépasse totalement. Par une ironie du sort (mais c'est la stupidité humaine qui joue le rôle du sort) Heurtebise se trouve accusé du meurtre d'Orphée. Il a été surpris, seul sur les lieux du crime, et chacune de ses paroles innocentes l'incrimine davantage aux yeux du commissaire. Celui-ci ne croit nullement au meurtre d'Orphée par les Bacchantes, et ordonne à Heurtebise de ne pas porter de jugements injurieux sur des femmes qui exercent un sacerdoce². La version des Bacchantes diffère radicalement de celle d'Heurtebise. Un revirement de l'opinion publique

1. Orphée, p. 106

vient de se produire en faveur d'Orphée. En effet, les Bacchantes n'avaient organisé un "monôme" que pour lui "faire un charivari." Elles se préparaient à monter lorsque, d'après elles, Orphée, ensanglanté, serait tombé à leurs pieds en appelant au secours. Une éclipse du soleil ayant eu lieu, les autorités y ont vu un signe de la colère du soleil parce qu'on avait "conspué un de ses anciens hiérophantes." Pour apaiser Apollon, on veut porter en triomphe le buste d'Orphée. Heurtebise n'a d'autre choix que de livrer au commissaire le socle sur lequel est/posée la tête d'Orphée lui-même. La réaction du commissaire est saugrenue:

"Il n'est pas ressemblant".¹

Mais elle est significative: les ennemis de la poésie n'atteignent jamais à une appréhension directe de la vérité artistique. L'artiste a beau leur montrer les produits de son intuition la plus profonde: ils lui reprochent toujours de ne pas copier d'assez près la réalité, même si leur oeuvre ressemble autant à son modèle qu'Orphée mort à Orphée vivant.

Le commissaire, poursuivant son enquête, cherche à prendre Heurtebise au filet des réalités administratives: son cas s'aggrave. Il est sans papiers, sans domicile. C'est alors que, par un retour à la "prestidigitation", Cocteau envoie à son secours la tête d'Orphée qui se met à parler au commissaire au lieu de l'ange incapable de s'identifier. La tête d'Orphée fournit au commissaire des réponses cocasses quant à l'âge, au lieu de naissance, au domicile d'Heurtebise; elle lui attribue même un nom terrestre: Jean Cocteau. Pendant ce temps, Eurydice, à demi penchée

1. Orphée, p. 114.

hors du miroir, a fait signe à Heurtebise de les rejoindre, elle et Orphée. Elle sait maintenant qu'Heurtebise est leur ange gardien, Il faut désormais qu'il reste avec eux, car il manque à leur bonheur et à leur sécurité. Heurtebise, à son invitation, plonge dans le miroir pendant que la tête d'Orphée continue à dicter des réponses au commissaire.

Scène XII

Celui-ci ne s'aperçoit qu'au bout de quelques minutes de la disparition d'Heurtebise. Il se rend compte que la fuite était impossible, puisque pour sortir par la porte ou par la fenêtre, il fallait passer devant lui. Pourtant, son réalisme d'administrateur lui défend de croire aux prodiges. Malgré l'évidence, il préfère penser qu'Heurtebise s'est évadé et sa fuite constitue une preuve d'assassinat. De ce commissaire, Cocteau a dit:

Il vous semblera bien l'avoir déjà rencontré je ne sais où.¹

C'est le commissaire-type, avec ses méthodes routinières, ses idées bornées, et sa déformation professionnelle qui le porte à chaque instant à vouloir prendre son interlocuteur au piège des paroles les plus innocentes:

(Heurtebise: *J'étais encore sous le coup d'un saisissement compréhensible*....Commissaire: *Un coup. Quel coup?*)

Mais le commissaire représente aussi l'humanité moyenne avec sa philosophie officielle et sa vue étroite de l'univers; il incarne en particulier, ce type de Français dont Cocteau dit qu'à la différence des Anglo-Saxons, des Russes et des Orientaux qui possèdent, eux, le sens du

1. La Jeunesse et le Scandale, Oeuvres T.9. p. 345

merveilleux, il veut se conduire comme une grande personne et rejette l'esprit de l'enfance, c'est-à-dire, d'accessibilité au mystère, et à la poésie. Pour cette mentalité de commissaire les faits ne présentent qu'une face, toujours la même; ils sont opaques et positifs:

"Une table est une table. Un inculpé est un inculpé".¹

Le poète, au contraire, voit la même réalité évoluer sous des éclairages différents; c'est ainsi que dans la scène suivante la maison d'Orphée deviendra "ciel", d'"enfer" qu'elle était lors de la présence du cheval blanc. Le poète, avec son âme sensible aux nuances des faits, demeure incompris; c'est que l'esprit moyen n'a pas cette légèreté que donne la "vitesse" poétique, et qui permet de voir vivre les choses: faute de saisir cela, on taxe le poète de mensonge ou du moins d'illusion. Il est donc fatal que la disparition d'Heurtebise, comme précédemment la mort d'Orphée, diffère dans sa réalité de la version officielle. Poétiquement parlant, la mort d'Orphée procédait d'une nécessité spirituelle, de sa volonté de consécration. Les Bacchantes l'interprètent comme suicide, sans même voir que c'est leur inimitié qui a forcé Orphée à chercher le martyr.

Scène XIII

Lorsque le commissaire et son greffier ont enfin quitté la maison d'Orphée, celle-ci paraît tout à coup "transfigurée"; ou plutôt, elle "monte au ciel" avec le décor. C'est l'Ascension du ménage Orphée-Eurydice-Heurtebise. Ils regardent autour d'eux comme s'ils voyaient leur propre maison pour la première fois: c'est que, transfigurés eux-mêmes, ils voient aussi toute la réalité transfigurée, ressuscitée avec eux dans un monde

1. Orphée, p. 122

poétique. Leur ménage infernal est devenu angélique. Calmement, ils s'asseyent à table et se font face en souriant. Orphée, avant le repas, prononce une prière d'action de grâce: expression de son nouvel état d'esprit. La prière d'Orphée résume le message poétique de la pièce. Elle est formée par quatre thèmes dont chacun représente pour le poète un sujet de joie et de reconnaissance.

"Mon Dieu, nous vous remercions de nous avoir assigné notre demeure et notre ménage comme seul paradis, et de nous avoir ouvert votre paradis."¹

C'est le thème de l'acceptation du "hic et nunc", de l'humble réalité présente. Il est significatif qu'Orphée sauvé se retrouve dans sa propre demeure, restée la même, mais transposée dans un mode d'existence nouveau. Le paradis - auquel aspirait le couple Eurydice-Orphée à travers son "enfer" de naguère, n'est pas un paradis éthéré et lointain: il est à portée de main. Ce thème revient dans plusieurs des pièces de Cocteau: il s'agit souvent d'une demeure dont les occupants sont victimes d'un enchantement, qui les enveloppe dans un tissu de mensonges. (C'est ce que Cocteau appelle, dans "Orphée", l'envoûtement du cheval). A la suite d'un incident qui en entraîne d'autres (ici, Eurydice communiquant avec la reine des Bacchantes), l'empire du mensonge est dissipé et le règne de la vérité commence. Le mystère malfaisant fait place à une réalité pure, calme et transparente. (Hâtons-nous d'ajouter que la nouvelle atmosphère n'est pas exempte de surnaturel, mais/^{que} c'est une influence surnaturelle bienfaisante dont le règne remplace celui des forces mauvaises). C'est ainsi que dans

1. Orphée, p. 125

les "Chevaliers de la Table Ronde" l'envoûtement de Ginnifer fait place, une fois le mensonge dissipé, à la lumière du vrai Graal, qui montre Camaalot transfiguré. Dans la psychologie des personnages, cette transfiguration se manifeste par la réconciliation et par l'apaisement au moyen d'un sacrifice qui fait éclater la vérité. C'est, dans les "Monstres sacrés" la victoire de la fidélité conjugale sur l'éclat passager d'un amour de théâtre. Et c'est, plus récemment, dans les "Parents terribles", l'amour de Michel et de Madeleine- triomphant mais en pleine tragédie et enraciné dans la réalité de la "roulotte", une fois qu'a été dévoilée la misère cachée de chacun des occupants de celle-ci. Dans chacune de ces conclusions, l'amour paraît ne faire qu'un avec l'acceptation de soi-même.

Ici la pensée de Cocteau s'oppose directement à celle d'Anouilh dans "Eurydice": chez Anouilh, Orphée meurt pour s'être évadé de la réalité et pour s'être détourné d'Eurydice dans sa poursuite d'une femme idéale. Pour l'Orphée de Cocteau, au contraire, le "paradis" est l'avènement de la fidélité au réel.

"Nous vous remercions de nous avoir envoyé Heurtebise et nous nous accusons de n'avoir pas reconnu notre ange gardien."¹

Second sujet d'action de grâce: la présence de l'ange. Les anges apparaissent souvent dans l'oeuvre de Cocteau, et Heurtebise n'est qu'un membre de la hiérarchie angélique. Le rôle de ces êtres surnaturels évolue, du reste, avec la pensée de l'auteur en général.

1. Orphée, p. 125

L'ange est d'abord un démon du bizarre dont le domaine est le Potomaké. C'est le stade purement esthétique. Dans "Plain-chant" le poète prend déjà conscience du rôle éthique de l'ange, lorsqu'il lui dit:

"Tu sais quelle est sur ta carte
Mon mystérieux chemin,
Et dès que je m'en écarte,
Tu m'empoignes par la main..."

"Ton gantelet me tourmente."¹

Dans Orphée Heurtebise est l'envoyé de Dieu qui doit aider Eurydice à triompher du cheval; mission morale dont la raison profonde consiste à forcer le poète à "embrasser son étoile".

"Il s'agit d'arracher le poète à sa vie accidentelle
et lui donner le souvenir de son état transcendant."²

Pour accomplir cette tâche, l'ange doit souvent meurtrir l'âme du poète qui s'acharne à lui résister. Le poète s'en plaint dans "L'Ange Heurtebise":

"Mon ange aimé, la grâce
Me fait mal. J'ai mal
A Dieu, il me torture."³

C'est ainsi qu'Heurtebise apparaît à Orphée, au premier abord, comme un ennemi qui, cherchant à séduire Eurydice, veut le faire souffrir. Dieu prend donc la forme de l'ange pour amener Orphée à la renonciation de soi et à l'existence poétique: il faut entre Dieu et le poète un médiateur qui soit humain, afin que ce médiateur sache comprendre les faiblesses du poète

1. Plain-chant, p.9
2. J.P. Millecam, op.cit.p. 99
3. Dans Ange Heurtebise, cité par J.B. Millecam, op.cit. p. 102.

sans y succomber lui-même. L'humanité d'Heurtebise apparaît lorsqu'il commence à douter devant le sacrifice d'Orphée, alors que ce dernier est ferme déjà dans sa détermination. Ainsi, l'ange est placé aux côtés du poète pour lui rappeler constamment le surnaturel, et les devoirs du surnaturel dans sa vie. Il accompagnait encore Cocteau en 1940 lorsque celui-ci, alité à Villefranche, ne pouvait suivre la défaite de la France que par la pensée:

"Un ange occupait ma droite
Et dans sa grande main moite
Il tenait un glaive nu
C'est terrible l'inconnu!"¹

Terrible; mais seul élément dans lequel puisse vivre le poète; c'est pour cela qu'Orphée a lieu de remercier Dieu de lui avoir envoyé Heurtebise: l'inconnu au visage humain.

"Nous vous remercions d'avoir sauvé Eurydice, parce que, par amour, elle a tué le diable sous la forme d'un cheval et qu'elle en est morte."²

C'est ici que nous apparaissent finalement la nature véritable et les rapports mutuels des personnages. Au commencement, Eurydice et Orphée formaient un "ménage infernal"; Eurydice semblait une femme égoïste sans aucune compréhension pour la vocation poétique de son mari. C'est ainsi du moins que la considérait Orphée; Heurtebise se montrait plus compatissant. Eurydice pourtant - Orphée s'en rend compte maintenant - avait raison; la première, elle avait vu que le cheval était le diable. Il répandait autour de lui une influence malfaisante: sous l'empire de celle-ci, le poète, après le succès officiel, désirait encore le succès de scandale. De plus,

1. "Le dernier ange" dans Poèmes, p. 92.
2. Orphée, p. 125

l'inspiration du "cheval" relevait de l'écriture automatique: poésie à la manière surréaliste qui ne puise qu'à la source du moi inconscient, et pousse l'égoïsme jusqu'à se contenter des débris de l'irrationnel. C'est là une tentation que doit éviter le vrai poète. Pour celui-ci la poésie "dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistraient machinalement".¹ Eurydice avait vu que le cheval bernait Orphée; que le monde qu'Orphée croyait découvrir était une impasse momentanée: un engouement de soi; que sa mission véritable ne constituait pas plus à être jardinier des fleurs de la mort qu'hiérophante du soleil, mais à se dépouiller de toutes ces fausses grandeurs pour être simplement lui-même et poète dans son "ménage", c'est-à-dire poète du donné. Voici que se révèle le rôle véritable d'Eurydice: loin d'être ennemie de la "ligne" d'Orphée, elle représentait elle-même la ligne. En se rapprochant d'elle, Orphée se rapprochait aussi de son "Moi" le meilleur. Symboliquement, Eurydice souffre et meurt pour lui et c'est dans la souffrance et dans la mort qu'il la retrouve. Orphée a lieu, par conséquent, de rendre grâce pour la mort d'Eurydice puisqu'elle seule pouvait lui montrer le chemin de l'amour et qu'il ne pouvait être sauvé qu'avec elle. ^{Ce} Salut qui n'est que le "très rare équilibre avec soi-même".¹

"Nous vous remercions de m'avoir sauvé parce que j'adorais la poésie et que la poésie c'est vous."²

1. Rappel à l'ordre, Oeuvres T.9. p. 188
2. Théâtre I, p. 74 (Chevaliers de la Table Ronde)
3. Orphée, p. 126

- quatrième et dernier verset de l'action de grâce prononcée par Orphée. Voici atteint le point culminant de la pièce, son dénouement spirituel: ces paroles résument tous les autres objets de la gratitude d'Orphée, et en même temps toute la signification de la pièce. Dieu a sauvé Orphée parce que celui-ci aimait la poésie; bien plus, Dieu lui-même aime la poésie, est poésie. C'est Dieu qui a envoyé à Orphée sa souffrance et sa mort; Dieu également qui l'a sauvé de lui-même et de ses égarements et de tout ce qui n'est pas dépouillement et simplicité. Il l'a sauvé aussi de l'angoisse de la mort physique, dont la hantise accompagne Orphée comme elle accompagne Cocteau. Si Dieu lui-même aime et approuve la poésie, la création du beau sera dans le sens de Sa volonté et délivrera le poète de la crainte. La mort à soi-même, mille fois renouvelée au gré des circonstances de la vie, ouvrira au poète le paradis. Paradis terrestre: car si "Orphée" porte les traces de la conversion momentanée de son auteur, cette fin présage son orientation à venir qui ne fut pas - et n'est pas (on l'a vu récemment avec Bacchus) dans le sens de l'orthodoxie religieuse. Cocteau n'a jamais atteint l'humilité dans la conversion d'un Max Jacob, auquel il se compare pourtant quand il dit que "la terre cultivée par les paysans dont il parle, par les dépayés dont je vous parlais, c'est le ciel. Oui, lourdauds du ciel que nous sommes. La poésie ne serait que l'accent de chez nous".¹ Max Jacob, dans l'enfantillage comme dans le sublime, fut véritablement un "lourdaud du ciel". Cocteau, quels efforts qu'il fasse pour en sortir, demeure pourtant enfermé dans le domaine esthétique. Il l'est jusque dans la lettre à Jacques Maritain où la présence du père Charles, qui allait briser les résistances de Cocteau à la conversion, est décrite dans les

1. Lettre à Jacques Maritain, T.9, p. 274

termes d'une vision poétique, et l'éternité comme un film au ralenti. Dans cette même lettre - un an après Orphée, Cocteau définit lui-même la mission du poète appelé par Dieu : "L'art pour l'art, l'art pour la foule sont également absurdes. Je propose l'art pour Dieu."¹ "J'apprendrai que l'art est religieux et montrerai le danger de l'art religieux."² Cocteau stipule donc même à ce moment l'autonomie de l'art. L'art est de la terre. Le poète ne peut mieux servir Dieu qu'en étant intégralement poète. Voilà le sens d'Orphée et le programme de Cocteau: l'art sera le "mystère laïc"; jamais une aventure mystique. Cocteau écrivait en tête de la Lettre à Jacques Maritain : "Cette lettre ferme une boucle qui commence avec le Coq et l'Arlequin."³ Période brillante au cours de laquelle Cocteau pratique le culte de l'intelligence détachée; où il vit intensément la guerre, perd un à un ses amis, a recours à l'opium afin d'endormir sa souffrance; période au cours de laquelle également il expérimente dans tous les genres: théâtre, roman, poésie, critique, atteignant dans chacun une sorte de classicisme rendu léger par l'exercice de l'ironie. Mais voici que vers la fin de cette période il lui faut réunir tout cela en un seul faisceau dont le lien sera la poésie. La Lettre à Jacques Maritain allait dédier la poésie à Dieu. Orphée représente l'extrême pointe de cette poussée de l'esthétique vers le religieux. A nos yeux cette pièce caractérise Cocteau et sa conception de l'art d'une façon beaucoup plus permanente que la Lettre. L'esthétique s'y arrête en deçà de sa rencontre avec le religieux. Orphée conclut en somme sur une exigence morale: ^{la} fidélité dans l'art - et un art terrestre, puisque cet art n'est adoration que dans la mesure où Dieu lui-même

1. Lettre à Jacques Maritain, p. 295
2. Ibid, p. 303
3. Ibid, p. 269

est poésie. C'est ainsi qu'on a pu dire de cette période de la vie de Cocteau - souvenons-nous qu'Orphée est une incarnation de son auteur -- (Les épreuves qu'il a subies) "sont les étapes d'une recherche spirituelle dont l'exaltation ne peut pas être d'ordre mystique. Son royaume est de ce monde. Il peut le transformer, l'affûbler, le recréer, mais non pas le renier".¹ C'est probablement à cause de cela que les dernières paroles d'Heurtebise: "Peut-être arriverons-nous enfin à déjeuner", précédant immédiatement la chute du rideau, nous font tant songer à celles de cet autre adhérent de la terre: "Il faut cultiver notre jardin". Cela est dans la bonne tradition littéraire française. Le mythe s'efface devant la réalité.

Victor Ségalen, tout en donnant d'Orphée une version très personnelle, avait réussi pourtant à préserver la haute synthèse de beauté et de douleur que ce mythe nous apporte du fond des âges. Avec Cocteau, l'on peut se demander si la comparaison a un sens; s'il y a dans sa pièce d'autres ressemblances avec la légende que quelques coïncidences parmi les noms, les personnages et quelques épisodes. Mais ce doute ne vient qu'à ceux qui, s'arrêtant à la modernisation, au soin mis par Cocteau à "dénier" la mythologie, ne voient pas le but véritable qu'il poursuit. En effet, le revêtement moderne et en apparence irrespectueux donné aux thèmes mythologiques n'est nullement destiné à trahir leur sens: au contraire. Cocteau ne veut garder que l'essentiel. Il voudrait tirer la quintessence des sujets anciens. "C'est ainsi, dit Pierre Dominique, que d'Antigone il eût voulu faire tomber tout ce qui est local, toutes ces allusions de Tirésias, qui ne sont comme il dit que les notes des conversations politiques et pour tout dire des interviews que Périclès put donner à Sophocle, pour ne garder que l'essentiel, l'éternel."² Ou rappelons-nous qu'aux yeux de

1. Roger Lannes: "Jean Cocteau" dans Empreintes, cahiers, 1950/7-8, p. 21.
2. Pierre Dominique, Quatre hommes entre vingt, p. 112-3.

Cocteau l'extrême vitesse se rapproche de l'éternel. C'est pour cette raison qu'il désire voir ses pièces à thèmes antiques, se dérouler avec la plus grande rapidité possible. Les quarante minutes que durait la représentation d'Antigone lui paraissaient encore longues: la seule trame - la quintessence d'Antigone - est l'amour fraternel. De même au sujet d'Orphée Cocteau nous dit¹ que sa vitesse est trop grande pour que le spectateur traditionnel, habitué aux longues expositions, puisse la saisir. Il importe donc que les soi-disant anachronismes, qui ne sont que modernismes, ne détournent pas le lecteur de la "vitesse" - de l'essentiel. C'est ainsi que pour éviter toute distraction de ce genre, Cocteau exigeait pour l'exécution de sa tragédie les costumes de la période où elle ^{avait lieu} ~~est représentée~~. En somme, l'essentiel consiste à faire aimer l'esprit d'un thème du passé. On pourrait appliquer à Orphée cette vue de Cocteau au sujet de Roméo et Juliette: "J'y essayais, avant l'Antigone, une opération pour rajeunir les chefs-d'oeuvres, les recoudre, les retendre, en ôter la patine, la matière morte; bref, selon la réponse de Stravinsky auquel on reprochait son irrespect envers Pergolèse: "Vous respectez, moi j'aime", je voulais me marier avec eux."² Ce qui importe dans cette reprise d'un thème antique, c'est l'amour de l'auteur pour le thème, c'est-à-dire le degré d'identification qui peut avoir lieu entre le thème et la philosophie personnelle de l'écrivain. Dès qu'une telle identification existe, on ne peut plus dire que les sujets antiques ne servent aux auteurs modernes que de prétexte à exprimer leur propre pensée.

1. "Opium", Oeuvres, T. 10, p.75.

2. Lettre à Jacques Maritain, Oeuvres T.9. p. 277.

Jean Cocteau affirme avoir suivi et interprété fidèlement la légende. La seule différence essentielle, d'après lui, (les modernismes, n'étant pas à ses yeux, des écarts véritables) consiste à avoir ajouté des personnages. En tête, l'ange Heurtebise, incarnation humaine du Dieu de Cocteau. Placé auprès d'Orphée et d'Eurydice afin de les orienter vers le sacrifice et la réconciliation, Heurtebise devient indispensable à leur bonheur: le poète, en effet, aura un besoin constant de ce témoin de l'invisible qui est si difficile à saisir, et que le poète devra s'efforcer, au jour le jour, de recapturer. Autre personnage ajouté par Cocteau à la légende primitive: la Mort, "traitée dans le style des mystères du Moyen Age"¹. On aperçoit ici une contradiction apparente entre intention et exécution, puisque la Mort dans la pièce semble un personnage fort moderne, mi-femme du monde, mi-chirurgienne. Mais Cocteau n'a voulu en cela que représenter ce que tout homme fait inconsciemment: donner à la mort un visage sinon ami, du moins connu; reculer loin de l'esprit les frontières du néant; et puisque la mort est inéluctable, donner à celle-ci une place au sein de la vie. Voilà précisément ce que faisaient les mystères du Moyen Age: la Mort y voisinait avec les anges et les diables, les pécheurs et les saints; et chaque être, naturel ou surnaturel y avait sa place dans une représentation totale de l'existence humaine. Le mystère dramatisait les mouvements de la conscience collective. Cocteau recrée de telles représentations. Il faut que les personnages se voient de loin, rendant visible l'invisible, reprenant à l'échelle humaine les forces mystérieuses de l'au-delà. Cette conception du théâtre remonte, à travers le Moyen Age, au drame grec dans sa

1. La jeunesse et le scandale, Oeuvres T.9, p. 345

forme primitive et dionysiaque, au moment où, joué par des acteurs masqués et exhaussés, le drame avait encore sa place dans les fêtes civiques et religieuses. La présence de Raphael et d'Azrael se trouve ainsi expliquée avec celle de la mort: ces trois personnages appartiennent à cette "poésie de théâtre", poésie active qui exprime en l'extériorisant, à la manière médiévale, le sens d'un mythe tout intérieur. La présence du cheval dans la maison d'Orphée paraît également naturelle dans cette perspective expressionniste. Elle a cependant dérouteré les critiques qui, pense Cocteau, auraient été moins interloqués par le cheval "s'ils se fussent rappelés le manège de certain Barbet noir dans "Faust",¹ autre incarnation du diable. Au mythe antique, Cocteau ajoute également le commissaire de police et son greffier, représentants de l'humanité aveugle et source aux signes de l'invisible. Tous ces personnages sont surajoutés. Mais ceci ne suffit pas à créer une différence profonde. L'important, c'est qu'il puisse y avoir identification entre le sens profond du mythe et la vérité intérieure du poète. Une telle identification se manifeste-t-elle chez Cocteau? Voilà le problème qu'il s'agit maintenant de résoudre.

X X X

D'abord, le mythe contient-il une vérité? L'examen historique a déjà révélé que le mythe d'Orphée est polyvalent. L'auteur moderne n'a que l'embarras du choix; son interprétation est libre de porter sur l'aspect du mythe qui correspond le mieux à ses tendances. C'est au chantre solitaire que

1. Ibid, p. 345

s'attache la préférence de Ségalen; Anouilh par contre choisit le contenu élégiaque du mythe dans une version virgilienne. C'est dans l'amour que son Orphée trouve sa grande et sa seule aventure. Quant à Cocteau, le thème de l'amour existe certes dans son Orphée; mais il y est subordonné au thème de la poésie. L'amour dans Orphée n'a rien de romantique ou de passionnel. En fait, la pièce commence par une querelle de ménage. Psychologiquement, Orphée et Eurydice font l'apprentissage d'un amour compréhensif. Leur aventure est un passage, à travers le sacrifice, du "ménage infernal" au ménage réconcilié. Ainsi, là où Anouilh verra la poursuite d'une chimère, Cocteau peint un corps à corps avec la réalité, une leçon d'acceptation; et, dans la scène finale, une Assomption du réel à l'Eden de la poésie.

Est-ce à dire que l'amour au sens romantique n'intéresse pas Cocteau? Certes l'amour le hante au même titre que la mort, et plus précisément parce qu'il lui donne l'illusion d'un refuge contre la mort. Mais ce n'est pas l'amour idéalisé des romantiques: Cocteau s'oppose au romantisme sur tous les terrains et celui-ci en particulier. L'amour n'est pas à ses yeux idéalisation de l'être aimé, ou sublimation du désir; en fait, il se dissocie du désir. Cette idée n'est pas étrangère au fait que Cocteau est un fumeur d'opium en voie de guérison. L'opium, note-t-il, remplace l'ordre du désir "par un ordre de hantises assez hautes, très singulières".¹ Il produit "un étrange désintéressement de la sexualité par l'existence d'une progéniture spirituelle".² Or l'opiomane préfigure, aux yeux de Cocteau, le poète. Dans l'âme de celui-ci, pense-t-il, il existe un "élément mâle" et un "élément femelle" dont l'union

1. Opium, Oeuvres T.10, p. 99

2. Ibid, p. 103

donne naissance à l'art par une sorte de "parthénogénèse"¹. Voici que l'ordre de l'amour nous ramène inévitablement à celui de la poésie: l'amour d'Orphée pour Eurydice serait l'expression de l'"élément masculin", le génie du poète, à la recherche de son principe féminin: sa ligne, son étoile. Sens universel se doublant pour Cocteau lui même d'un sens précis à la date d'Orphée. Orphée incarne le poète qui, en pleine désintoxication physique et morale, part à la recherche de son âme. Il doit passer par l'épreuve de la renonciation, et c'est au-delà seulement qu'il retrouve le sens de sa vocation, en retrouvant le réel, après les visions. Voilà pourquoi Orphée et Eurydice n'auraient pu être, de prime abord, le couple idéal que chantait Virgile; il fallait que leur amour passât par l'épreuve avant de parvenir à cette réconciliation.

Autre rôle de l'amour, dans un sens plus terrestre; c'est un refuge, un antidote contre la mort. Parfois, il apporte l'illusion de la paix et d'une communion véritable avec l'être aimé. Bientôt pourtant le poète se retrouve plus seul que jamais. Pour peu que la bien-aimée s'endorme, elle paraît sombrer dans le néant: le sommeil, ce vestibule de la mort, est déjà une trahison. Ce thème hante Plain-Chant:

"Je n'aime pas dormir quand ta figure habite
La nuit contre mon cou
Car je pense à la mort laquelle vient si vite
Nous endormir beaucoup."²

Le rêve ressemble à la mort et ravit l'amie endormie vers un monde dont l'accès est interdit aux autres.³ Sitôt qu'elle s'éveille, le poète aimerait savoir

ibid.

1. Opium, p. 103

2. Plain-chant, p. 15

3. Quelques vingt ans plus tard, Cocteau reprenait ce thème dans l'ami dort, poème de l'amitié menacée par le sommeil.

quels monstres de l'inconnu elle charmait, telle Orphée, dans son sommeil:

"Je pense aux monstres fous de ce chantre de Thrace
S'ils ne l'eussent lâché sitôt qu'il s'en alla;
Ainsi je voudrais voir suivre dehors ta trace
Le bétail de ton rêve, étonné d'être là."¹

Précieuse indication pour l'interprétation de la pièce, écrite deux ans plus tard. Le rêve forme la transition entre la vie et la mort, un état irréel symbolisé par le cheval. De cette irréalité qui attire Orphée, Eurydice veut le sauver. Pour cela Eurydice (qui représente la vocation du poète) doit aider celui-ci à plonger au-delà des paradis artificiels dans les véritables profondeurs de l'âme. C'est là que le poète doit la suivre, et, en se réconciliant avec elle, retrouver la poésie dans le réel. Ainsi le domaine du rêve, qui tourmentait Cocteau dans Plain-Chant, sera-t-il vidé de son contenu maléfique. Pourquoi? Parce que dans l'amour d'Eurydice (au sens symbolique que nous lui avons donné) le poète a trouvé une solution, temporaire certes mais rassurante, au problème de la Mort. Celle-ci viendra à son heure; mais jusque-là le réel sera la vraie patrie du poète. En s'y ancrant, il sera sauvé de la douloureuse légèreté qui le faisait planer dans d'étranges royaumes solitaires, loin au-dessus des présences humaines. Cocteau semble confirmer lui-même notre interprétation en parlant de son opposition au surréalisme, naguère sa tentation personnelle: "Une ressemblance négative existe entre eux, (les surréalistes) trop éveillés, qui essaient pas effraction de s'introduire dans le rêve, et moi, qui dors debout et qui essaye de m'introduire par effraction dans la réalité."²

1. Plain-chant

2. Lettre à Jacques Maritain, Oeuvres T.9, p.297

De nouveau, ~~vous~~ ^{le poète} voici/revenus, par les cheminements de l'amour, au plan de la poésie. Une comparaison d'Orphée devient possible, au-delà des versions élégiaques, avec les formes du mythe où Eurydice-femme symbolisait la vérité, objet de la quête aux Enfers. Vérité inaccessible au commun des mortels, et aux exigences souveraines de laquelle Orphée devait se soumettre sous peine de la perdre à nouveau; vérité, ^{qui} aux yeux de Cocteau, appartenant ^{ient} à tous les hommes mais que seul le poète est assez sensible pour appréhender dans le réel.

Ainsi, quelle que soit la nature du mystère, le poète comme l'Orphée antique, est initié et initiateur. Voilà ce qui, en dernière analyse, constitue le lien profond entre la pièce et le mythe; lien grâce auquel Cocteau peut "s'identifier" avec le mythe d'Orphée et en faire revivre à sa manière le sens universel. Orphée-Cocteau, comme le chanteur de Thrace, incarne l'importance d'être poète, ~~Parallélisme~~ assez naturel, puisqu'après des milliers d'années le rôle du poète reste difficile et exceptionnel. De même qu'en Grèce les héros civilisateurs étaient plus rares, et jouissaient d'une gloire moins grande, que les héros guerriers, de même aujourd'hui le poète doit se tenir, afin de préserver son art, loin du goût des masses et des tendances populaires. Compte tenu de la différence des civilisations, on sent une affinité profonde entre le rôle exceptionnel que réclame Cocteau pour le poète, et celui que joua l'Orphée antique, prototype des poètes, dans tous les temps et dans tous les pays.

L'Orphée antique est remarquable par sa mentalité thrace, légèrement orientale, que la culture grecque n'assimila que très progressivement; remarquable également par la douceur incomparable de son caractère. Dans une comparaison entre Orphée et d'autres héros civilisateurs, qui ne se faisaient aucun scrupule, parfois, pour le bien des mortels, d'employer la violence ou la ruse, J. Coman le cite comme "exemple hors de pair de droiture, de douceur, de délicatesse, de finesse."¹ Ce sont ces traits qui donnent à l'oeuvre civilisatrice d'Orphée son caractère particulier. Ses principaux "heuremata", portent, en effet, sur le coeur et l'esprit des hommes;² les moyens et les instruments sont secondaires dans cet effort civilisateur. Contrecarrer la guerre, la cruauté, le cannibalisme: tel est l'essentiel de la mission d'Orphée. Dans ce but, il fit connaître aux hommes la musique, et la poésie encore très proche de la musique. Si, d'après la légende, les animaux et les arbres même suivaient Orphée lorsqu'il jouait de sa lyre, il ne faut voir là qu'une allégorie représentant l'action apaisante de la musique sur les instincts cruels des hommes pré-orphiques.³ Cette insistance sur l'adoucissement des moeurs, manifestée en particulier par l'épuration du culte, est symbolisée par la légende qui fait abandonner à Orphée le culte de Dionysos pour celui d'Apollon, trahison que Dionysos jaloux aurait fait expier à Orphée en lâchant sur lui les Bacchantes en délire. La beauté exerce sur le coeur des hommes une influence purificatrice: cette conviction paraît avoir formé le centre de l'oeuvre d'Orphée.

1. J. Coman: Orphée, civilisateur de l'humanité, p. 13
2. Ce n'est que tardivement qu'on lui attribua des inventions pratiques, dans le domaine agricole, etc....
3. C'est Horace et Thémistios qui, les premiers, donnèrent de la légende cette interprétation allégorique (J. Coman, op.cit., p. 19)

Une affinité réelle semble exister ici entre le rôle d'Orphée et le rôle du poète dans la conception de Cocteau, conception au sein de laquelle l'esthétique et l'éthique sont indissolublement liées. Sans doute ne peut-on pas parler aujourd'hui d'un rôle civilisateur au sens de celui d'Orphée. La différence des époques s'oppose à de tels rapprochements. Cependant, notre civilisation est bien fille de celle qu'Orphée contribua à créer. Notre pensée doit ses catégories à la pensée grecque: il peut donc exister un rapport tout à fait vital entre l'auteur moderne et le héros grec. Or, pour tous les deux, l'esthétique et l'éthique se complètent.

Il ne s'agit pas ici d'accuser Cocteau d'enfreindre l'autonomie de l'art. L'art ne peut servir la morale qu'à partir du moment où il est véritablement autonome, et où il enferme en lui-même sa plus haute exigence morale. C'est alors seulement que l'art peut être mis au service du "coeur", c'est-à-dire de l'humanité. Voici donc trouvée la perspective de cette devise de Cocteau: "Dénier les coeurs est le rôle du poète."¹ Le Thrace avait à adoucir les coeurs; Cocteau se propose de les dénier, ou encore de les "désensorceler".² Pour tous les deux donc, les bêtes sauvages sont celles du coeur; elles font obstacle à l'idéal, qui est paix et mesure.

Ces passions sauvages du coeur contre lesquelles Cocteau se propose de lutter lui paraissent originaires d'Allemagne. Foyer de la mesure, l'Allemagne a semé en France les germes du romantisme et de Wagnerisme. La poésie doit à tout prix "s'évader d'Allemagne", retrouver la simplicité et l'équilibre: le classicisme en un mot, mais libéré de l'étroitesse de ses règles. Ainsi Cocteau déclare dans "Le Coq et l'Arlequin" que ce qu'il va chercher au music-hall

1. Lettre à Jacques Maritain, Oeuvres T.9. p. 299

2. Expression employée à propos de l'influence musicale du "Groupe des six" mais qui peut s'appliquer à la poésie - puisque par "poète" Cocteau entend tout artiste authentique.

et au cirque ce ne sont pas, comme on le lui a reproché, des leçons de charme et de prestidigitation; mais "l'équilibre et l'équitation".¹ Et, lorsqu'au début d'Orphée Cocteau avertissait les spectateurs que les acteurs devaient jouer très haut, sur un fil tendu, il s'agissait de la mise en action du "très difficile équilibre", en art et en morale.

Autre bête sauvage: la violence, fille également de l'Allemagne. Contre la violence de la guerre, Cocteau s'exprimait déjà dans son "Discours du Grand Sommeil", oeuvre imprégnée de la nostalgie de la paix:

"...même
Il arrive qu'un promeneur
N'entende pas gémir l'oiseau
Des balles mortes..."²

Ce thème est repris au cours de la deuxième guerre mondiale, mais d'une manière moins élégiaque et plus précise: comme idéal de civilisation:

"C'en est assez, vieille Europe,
De ruminer un affront..."³

Les pays européens devraient "galoper"

"Sur un buffler noir dont le front
Porte l'emblème d'une lyre..."⁴

L'Europe est trop combative, trop sûre d'elle même; il lui manque le silence méditatif de l'Orient:

1. Le Coq et l'Arlequin, Oeuvres T.9. p. 12
2. Cité par Raoul Goffin dans Métabolisme poétique de Cocteau, "Empreintes" cahiers 7 et 8, 1950, numéro spécial sur Cocteau.
3. Les tambours qui parlent, dans "Allégories"

"Bavarde Europe, sourde aux flûtes du Thibet
Vous avez trop parlé, le Thibet sait se taire..."¹

Aussi Cocteau implore-t-il le Thibet de sauver l'Europe de ses propres démons:

"Rendez-mous les trésors du coeur"

La spiritualité d'Orphée, si empreinte de paix, venait, elle aussi, de l'Orient.

Dans cette lutte contre les bêtes sauvages du coeur, le poète est, comme Orphée, seul et promis à la défaite. Cela est évident dans la pièce que nous avons analysée: on n' imagine pas Orphée triomphant, contre-attaquant peut-être les Bacchantes avec le secours de ses disciples; ou bien, gagnant le concours de poésie. Il n'est pas de succès pour le poète dans l'ordre social. Le héros du "Grand Ecart" - autre incarnation de Cocteau - médite sur le sens du mot "arriver" et se demande si Napoléon arrive au sacre, ... ou à Ste.Hélène. Sindonc "arriver" a si peu de sens pour un grand conquérant, à combien plus forte raison le poète doit-il se méfier de la gloire. "Le rôle du poète est humble. Le poète est aux ordres de sa nuit."²

Solitude et souffrance jalonnent donc la route d'Orphée. Cette prédestination malheureuse est liée à ce qu'on est convenu d'appeler l'angélisme de Cocteau, attitude incarnée dans la pièce par Heurtebise. Angélisme ne signifie pas séraphisme. Il ne s'agit pas de sainteté ni de rigorisme mais de souffrance volontairement acceptée, au milieu de conflits incessants: tension entre le poète et la société; et tension intérieure - la plus grave -

1. Le roi du monde dans "Allégories"
2. Préface de Chevaliers de la Table Ronde, Théâtre I, p. 71.

entre "l'humaine boue" qui attristait Cocteau dans "Plain-Chant" et l'exigence de pureté représentée par l'ange. Cocteau, dans sa définition de l'angélisme, voit en Rimbaud son représentant le plus parfait. Tout vrai poète connaît cette opposition, "mélange d'un goût violent pour les plaisirs de la terre et de mépris pour eux". L'ange fait souffrir le poète. Deux passages de "L'ange Heurtebise" le montrent tout particulièrement. Dans le premier, Cocteau qui sait qu'en hébreu, "ange" et "angle" s'expriment par le même mot, profite de cette coïncidence pour dire que l'ange, tel l'angle formé par les genoux du Christ en croix, blesse comme un poignard. Dans un tel passage, l'ange fait le geste "non", par opposition à l'Eglise organisée, accoutumée au conformisme et au facile geste "oui". L'ange aiguillonne le poète vers la protestation.

La protestation du poète vise à l'équilibre. C'est ainsi qu'au sein du désordre le poète doit faire contre-poids en faveur de l'ordre: si, par exemple, la scène littéraire est envahie par le désordre surréaliste, la mission du poète est de rétablir l'ordre classique. Certes, il ne s'agit pas pour lui de créer une nouvelle école. Sa rigueur s'exercera envers lui-même seulement. L'oeuvre du poète est le lieu de sa solitude. Jean Genêt admire chez Cocteau cette rigueur personnelle: "Je vous engage à tenter de rechercher, mot à mot, ligne après ligne, le cheminement sévère - parallèle - de la pureté d'écriture et de la droiture morale. Jean Cocteau ne nous donne jamais d'impudiques leçons de morale - mais sa phrase est construite avec un tel respect de la matière verbale que cette attitude, qui est présence d'esprit, demeure en toute occasion."¹

1. Jean Genêt, Cocteau dans "Empreintes" T.8. p 1950

Le cheminement du poète ne peut s'accomplir que dans la plus rigoureuse solitude. Le poète ne doit s'attendre à être vraiment compris que d'un petit nombre. On se trompe en pensant qu'un Rimbaud ne resterait pas, aujourd'hui, sans public. Certes, Rimbaud lui-même a aujourd'hui une postérité. Mais le poète encore inconnu, "le nouveau Rimbaud, le contradicteur, trouverait le même accueil, la même solitude".¹

Si Cocteau a suffisamment aimé le mythe d'Orphée pour vouloir le traduire dans le langage de son époque, c'est qu'il a vu dans le Thrace l'image idéale du poète prédestiné à la souffrance et à la mort. Le rôle du poète souffrant forme un aspect important du mythe et l'on peut affirmer que Cocteau dans sa pièce, en a transmis l'esprit avec fidélité, quoique dans un sens restreint. Car, en définitive, c'est bien de la poésie qu'il s'agit dans Orphée et non de la vie morale du poète. L'esthétique, disions-nous, est pour les deux Orphée subordonnée à l'éthique. Mais pour le chanteur de Thrace toute une société barbare s'offrait à la conquête des mœurs par la beauté; pour Orphée-Cocteau l'idéal moral ne concerne en définitive que l'oeuvre poétique. Ainsi, la mort dans la pièce n'est autre que la mort du poète à lui-même, c'est à dire le douloureux dépouillement de soi d'une oeuvre à l'autre, condition d'un art véritablement classique. Sans doute, le pathétique de cette expérience de la "mort" lui vient-il de ce qu'elle est un avant-goût de la mort réelle, dépouillement total et final. La prière du dénouement nous porte à croire pourtant que tout, dans l'Orphée de Cocteau, s'ordonne à la poésie. Le mythe y assume un sens à la fois clair et restreint.

1. Secret professionnel, Oeuvres T.9. p. 59

Sans créateur cependant, en dépit des apparences cocasses de la pièce. Orphée ressuscité parvient à travers l'oeuvre poétique à aimer le réel, donc à voir prise sur celui-ci; ainsi, il échappe au néant. Chez Anouilh, par contre, rien ne pourra arracher le héros à la mort; le mythe, abandonnant le domaine de l'art, revêtira un sens plus universel et surtout plus sombre: c'est que pour l'âme pure, seule la mort est désirable.

CHAPITRE V

L'EUEYDICE D'ANOUILH

CHAPITRE V

L'EURYDICE D'ANOUILH

C'est dans un cadre moderne que Jean Anouilh reprend à son tour le mythe d'Orphée. Sa pièce, intitulée Eurydice, fut jouée pour la première fois en 1942. Le décor en est, tour à tour, un buffet de gare et une chambre d'hôtel: lieux de passage neutres, propres aux rencontres fortuites. Il n'y a rien de beau ni d'exceptionnel autour d'Orphée et d'Eurydice, et cette grisaille contribue à mettre en relief la simplicité tragique de leur destin.

Les personnages eux aussi appartiennent à la vie moderne: leur monde est celui des musiciens médiocres et des comédiens ratés, société factice et désolante à l'égal du cadre. Enfin, le ton même de la pièce et le problème qui y est posé relèvent également de préoccupations contemporaines; car Anouilh semble réduire le mythe aux dimensions d'un drame psychologique entre Orphée et Eurydice. Il ne puise dans le mythe primitif que la brièveté du bonheur des amants, la mort prématurée d'Eurydice, le pacte avec la mort et le regard en arrière qui cause la perte définitive d'Eurydice; enfin, la mort d'Orphée, mort volontaire toutefois. Ces traits communs suffisent pourtant à rattacher la pièce à quelques-unes des significations profondes du mythe.

Mais, avant de rechercher ces liens entre la pièce et ses sources historiques, replaçons-la dans l'oeuvre passée de l'auteur. Anouilh venait de proclamer l'échec de l'amour dans La Sauvage; il s'agissait là de l'amour de deux êtres aux natures dissemblables.

Issus de classes opposées de la société, Thérèse et Florent auraient pu devenir égaux dans l'amour. Mais la différence entre eux est beaucoup plus profonde que celle de leurs milieux. Florent, enfant gâté du sort, possédant un rare talent musical, jouit d'un bonheur et d'une conscience sans conflits, et ignore tout de la vie telle que la connaît Thérèse. Celle-ci ne peut oublier les turpitudes de l'existence des siens: elle se sent solidaire de sa famille dans la pauvreté, sans participer à ses tares morales. La question que pose Anouilh dans la pièce est celle-ci: ces deux êtres dissemblables pourront-ils trouver le bonheur l'un auprès de l'autre? Florent, que sa richesse et une saine vie familiale ont protégé des maux de l'existence, est trop parfait et trop intact. Thérèse, plus authentiquement humaine, est déjà marquée: elle a vécu, ce qui pour Anouilh signifie qu'elle a subi l'influence forcément dégradante et corruptrice de la vie. Entre ces deux êtres, pas de commune mesure car ils ne parlent pas le même langage. Leur amour ne peut être qu'illusion et refus de considérer le fait de leur absolue incompatibilité. C'est ce que comprend Thérèse lorsqu'elle se décide à quitter Florent.

La Sauvage marque donc l'échec de l'amour, mais de l'amour de deux personnages qui, somme toute, n'avaient rien à se dire. Restait à savoir si l'amour - seule^{leur} d'espoir dans l'univers d'Anouilh - peut exister entre deux êtres ayant de la vie une expérience identique, et si par lui ils peuvent être sauvés.

Et ce sont en effet deux êtres fort semblables qu'Anouilh met en scène dans Eurydice. Orphée paraît d'abord, jouant un air triste sur son petit violon de musicien ambulancier.

Il est accompagné de son père, médiocre joueur de harpe qui, après avoir obtenu quelques piètres succès dans sa jeunesse, est réduit maintenant à une existence errante et aux quêtes dans les cafés. Orphée semble résigné à son sort, sachant bien qu'il ne sera jamais assez riche pour se séparer de son père et assurer son indépendance: "Non. Il est probable que je ne pourrai jamais te quitter. J'ai plus de talent que toi, je suis jeune et je suis sûr que la vie me réserve autre chose; mais je ne pourrai pas vivre si je sais que tu crèves quelque part."¹ C'est ce sentiment de la solidarité dans la misère qui fait qu'Orphée, comme Thérèse, se sent vaincu d'avance: il sait qu'il ne pourra jamais devenir complètement heureux. De son côté, Eurydice a été exposée à des influences sordides. Sa mère, actrice de cinquième ordre, fait des tournées en province; Eurydice partage cette existence nomade, la vie d'hôtel, les heures d'attente et de trépidation dans les gares. Bien que très jeune, elle a déjà des rôles et participe en tout au genre de vie de la troupe. Comme sa mère, elle a un amant parmi les acteurs; mais tandis que la mère, tout en feignant de regretter un passé plus brillant, paraît entièrement à l'aise dans sa condition présente, Eurydice est inquiète. Elle ne ressemble pas aux autres acteurs: au lieu d'accabler ses camarades plus faibles, elle les protège. Au lieu de se complaire dans sa liaison avec Mathias, elle se rend compte que cette liaison résulte de l'entraînement d'un milieu dont elle espère un jour se libérer. Sa mère, qui par ailleurs ignore tout de la véritable nature d'Eurydice, perçoit pourtant les signes de cette

1. Pièces Noires, p.303

angoisse: "Je ne sais pas ce qu'elle a depuis deux ou trois jours, on dirait qu'elle cherche, qu'elle attend quelque chose...

Quoi? Je ne sais pas."¹

C'est alors que la rencontre se produit. On dirait qu'Orphée et Eurydice se cherchaient depuis toujours. Ils se regardent d'abord sans rien dire. La nécessité de cet affrontement et l'absolue simplicité de leur destin, s'exprimant par le silence, font contraste avec la conversation qui a lieu à ce moment précis entre la mère d'Eurydice et son amant. D'un côté, c'est la vulgarité, la vanité, le superficiel de ceux qui ont accepté la vie telle qu'elle s'offrait à eux, se contentant des bribes qu'elle voulait bien leur accorder. De l'autre côté, c'est le dépouillement: deux petites silhouettes tragiques, révoltées en même temps qu'humbles, qui se font face sachant déjà, semble-t-il, ce qui les attend. "Ah! dit Eurydice, nous voilà dans de beaux draps tous les deux, l'un en face de l'autre, avec tout ce qui va nous arriver déjà tout prêt derrière nous."² Ils se rendent compte qu'ils vont souffrir, car ils refusent les compromis qui leur rendent vaguement méprisables ceux qui les entourent. Ils attendent de l'amour un total renouvellement, tout en pressentant l'absurdité de cette aspiration.

Pourtant, dès l'instant de la rencontre, l'amour transfigure tout ce qui entoure Orphée et Eurydice. Les personnes et les objets paraissent subitement revêtir des qualités extraordinaires: le garçon du café de la gare, bougon et peu serviable, devient noble

1. Ibid., p. 309

2. Ibid., p. 312

aux yeux d'Orphée et d'Eurydice; la caissière à l'aspect vulgaire leur semble belle. Ceci est significatif: tout n'est pas "noir" dans cette pièce, et le monde magique qu'Orphée et Eurydice contemplent à cet instant à travers le prisme de leur amour est un monde "rose", un monde pour enfants. Vision trop idéale, trop exigeante pour pouvoir durer. C'est le contraste entre le "noir" de leur expérience passée et le "rose" quelque peu puéril de leur conception de la vie qui conduira vers l'échec Orphée et Eurydice. La réalité sera trop triste, parce que trop différente du rêve.

Or, les deux héros ne se connaissent qu'en rêve: "ils s'attendaient". Fidèle ici à l'esprit de la légende antique, Anouilh ne leur accorde que quelques minutes pour apprendre à se connaître, et un jour pour s'aimer. Presque tout ce qu'ils savent l'un de l'autre est le fait de l'imagination. Dans le long dialogue concernant leur vie future qui s'ouvre, le temps futur prévaut: "J'essaierai d'être mystérieuse...", dit Eurydice.¹ "Je vais vous rendre très malheureuse", dit Orphée.² On a l'impression qu'ils désirent vivre à l'avance et par un effort d'imagination toute une existence amoureuse qui ne leur sera pas donnée dans la réalité. C'est, semble-t-il, pour étoffer cette maigre somme de joies réelles qu'ils se repaissent en esprit de mille détails inventés. Mais déjà le "noir" reprend le dessus, et c'est sous son signe qu'Orphée et Eurydice affrontent leur destin. Mathias, amant d'Eurydice, cherche à lui parler; et lorsqu'elle lui communique son projet de partir avec

1. Ibid., p. 321

2. Ibid., p. 322

Orphée, qu'elle aime déjà, Mathias se suicide en se jetant sous un train. Ce train est aussi celui qui allait emporter le père d'Orphée et la mère d'Eurydice, laissant seuls les nouveaux amis. A rebours (puisque ce sont les autres qui partent) nous avons ici le thème, cher à Anouilh, du départ et de la rupture avec le passé: en fuyant, l'être angoissé peut regagner son "moi" véritable, et se purifier, loin des influences mauvaises, dans le tête ^{à tête} avec lui-même. L'acte se termine sur cette solitude à deux, avec déjà pour spectateur silencieux le personnage symbolique de la mort. Car, dès maintenant, les jeux sont faits: avec leurs noms si lourds à porter, les héros ont reçu de l'auteur leur destinée: "Comment t'appelles-tu?" "Orphée. Et toi?" "Eurydice."¹

C'est au deuxième acte que se déroule le drame de l'amour, et la question se pose immédiatement de savoir si cet amour ne sera que l'illusion d'un jour, ou s'il pourra surmonter tous les obstacles qui vont se dresser sur son chemin. Existe-t-il vraiment pour Orphée et Eurydice la possibilité d'un recommencement, d'une vie conforme à leurs désirs profonds et indépendante de leurs milieux? Ou bien les enchaînements de naguère vont-ils reprendre leurs droits, et leur évasion ne sera-t-elle qu'une fugue? Trouveront-ils la force de se détacher de leur passé?

Au début de l'acte, nous assistons encore à un de ces rares sursis au cours desquels la pièce ne soit pas chargée d'une atmosphère de fatalité. Sans croire absolument au bonheur, Orphée et

1. Ibid., p. 339

Eurydice sont heureux. Orphée continue à voir le monde transfiguré et à s'exprimer comme un personnage de Giraudoux.¹ Ils viennent de passer une nuit dans un hôtel de province et, loin de détruire leur espérance, ce commencement de vie commune les enchante en donnant à leurs rêves le poids de la réalité. Ils se sentent assurés, héroïques même: "Nous sommes terriblement plus forts que tout au monde, tous les deux."² Et l'accomplissement charnel de leur amour réussit pour un instant à leur donner l'illusion qu'ils savent tout, désormais, l'un de l'autre. Orphée est le plus confiant des deux: "Maintenant, au moins, nous nous connaissons. Nous savons le poids de notre tête endormie, le bruit de notre rire. Maintenant nous avons des souvenirs pour nous défendre."³ Cette nuit et ce jour passés avec Eurydice lui apparaissent comme une richesse inépuisable; il croit que le bonheur conquis est plus beau que tout ce que l'avenir peut apporter désormais. A ses yeux, la victoire sur la solitude est gagnée. Car Eurydice et lui sont devenus "deux petits frères"; l'amour a créé entre eux une camaraderie de combat. Depuis l'enfance, ils s'acheminaient l'un vers l'autre sans le savoir, jusqu'à la rencontre de la veille. Et la nuit qui vient de les réunir représente le dernier obstacle vaincu. Plus rien ne les sépare maintenant.

1. Gignoux, Jean Anouilh, p. 55: "Au premier instant ils sont éblouis. Le monde autour d'eux est transfiguré... Orphée lui-même est si éperdu qu'il en vient à s'exprimer comme un personnage de Giraudoux."

2. Pièces Noires, p. 341

3. Ibid., p. 341

Eurydice a moins confiance. "C'est difficile", soupire-t-elle dans son sommeil. Etant femme,¹ elle s'élève moins facilement au-dessus des servitudes qui hier encore l'enchaînaient à son existence d'actrice. Elle ne sait pas passer l'éponge d'un coeur léger. Pourtant, elle désire profondément se libérer de son passé et s'appuyer sur Orphée pour recommencer sa vie. Mais elle est tourmentée, et l'amour pour elle représente dès l'abord une lutte contre ce passé, c'est à dire contre elle-même. Les apparitions successives et mystérieuses du garçon d'hôtel déclenchent chez Eurydice la crainte d'une intervention possible de la troupe. (Effectivement, le garçon, qui cherche à la voir seule, est porteur d'un ultimatum de Dulac, le directeur).

Pour chasser l'obsédante pensée des personnages du passé, Orphée et Eurydice passent en revue ceux qu'ils ont déjà rencontrés au cours de leur vie nouvelle et s'en composent une "galerie" destinée à abriter leurs souvenirs communs. Mais, pour que cette galerie demeure belle, Eurydice exprime le désir puéril que les personnages ignobles puissent en être exclus, et seuls admis les personnages bons et agréables, ceux qui ont contribué à leur bonheur. "Ce serait trop beau", répond Orphée.² On ne peut pas trier les personnages, ni même les imaginer moins laids qu'ils ne l'ont été. "Impossible. Ils sont passés maintenant, les bons comme les mauvais. Ils ont fait leur petite pirouette, dit leurs trois mots dans ta vie...

1. Gignoux, op.cit., p. 58: "Mais le passé d'Eurydice est bien plus chargé que celui d'Orphée. Est-ce parce que le sort lui a été moins favorable? Ou parce que l'âme d'une femme est faite d'une étoffe plus fragile, plus "salissante" que celle d'un homme, et garde plus longtemps la marque des souillures?"

2. Pièces Noires, p. 345

Ils sont comme cela dans toi, pour toujours."¹ L'auteur a prescrit, après cette réplique d'Orphée, un silence qui paraît significatif. C'est que l'atmosphère va brusquement changer. L'enchantement est rompu, la transfiguration du monde par l'amour va être démentie. Eurydice vient d'apprendre de la bouche de son amant l'impossibilité de la purification. Car il ne s'agit plus seulement de cette brève période de bonheur qu'elle aurait aimé revêtir d'une beauté idéale; c'est tout le sens de leur vie qui vient d'être mis en question, et plus particulièrement de sa vie à elle, si lourde déjà d'expériences décevantes; les marques de ces expériences sur son âme sont ineffaçables. L'être humain garde pour toujours l'empreinte de chaque contact subi, de chaque conversation entendue, de chaque geste accompli.

Ce thème, familier chez Anouilh, de l'imprégnation de l'âme par l'influence de la société, rend ici un son particulièrement grave. C'est qu'Eurydice ne possède plus que ce seul espoir: celui de la purification, du renouvellement. Thérèse se savait atteinte, elle aussi, par le milieu de son enfance, et formée par les jugements d'autrui sur elle; du moins avait-elle la certitude qu'à côté du faux aspect de son amour tel qu'il apparaissait aux autres, cet amour possédait aussi un visage vrai, reflétant le plus authentique d'elle-même. C'est ce moi profond qui lui donne l'ordre aussi bien que la force de lutter, et contre son propre bonheur s'il le faut. Si, auprès de Florent, elle se sent forcée d'agir contre sa conscience, c'est Florent et non sa conscience qu'elle doit sacrifier. Eurydice est beaucoup plus désespérée; on sait bien que pour elle il n'y aura pas d'autre

1. Ibid., p. 346

chance. On peut imaginer Thérèse recommençant sa lutte auprès de quelqu'un de plus semblable à elle que Florent; on ne voit guère, par contre, Eurydice heureuse ailleurs qu'avec Orphée. Car il n'y a pas d'autre alternative: ou bien le renouvellement est possible, et Eurydice, malgré sa crainte de la jalousie d'Orphée, lui confiera tout son passé et sera ainsi purifiée par la confession; ou bien la souillure du passé est irrémédiable, et Eurydice, quoiqu'elle fasse pour se justifier aux yeux d'Orphée, restera la petite comédienne aux moeurs douteuses. Dans ce cas, inutile de lutter: elle n'aura d'autre ressource que de leurrer Orphée quelques heures de plus, en attendant que les personnages de son passé viennent la reprendre.

Eurydice a-t-elle vraiment le choix? En fait, comme Antigone mais moins volontairement et plus douloureusement, nos héros se sentent vaincus d'avance, malgré leurs sursauts d'espoir. Il n'y a pas ici, comme dans Antigone, de chœur pour nous prédire leur destin; mais ce destin n'en est pas moins contenu d'avance dans les noms dont l'auteur les a dotés; et leur conversation en est déjà imprégnée. Eurydice dit sa nostalgie du renouvellement: elle voudrait tuer le passé en le racontant. Orphée donne un nom à cette aspiration: "On appelle cela se confesser. Après, il paraît qu'on est tout lavé, tout luisant..."¹ Mais, malgré son désir de tout dire, Eurydice n'ose pas affronter la jalousie d'Orphée, et sa défiance l'emporte: "Tu leur diras que je me méfie à tes savants, que moi, je crois qu'il vaut mieux ne rien dire."² Puis, devant le regard interrogateur d'Orphée, elle

1. Ibid, p. 347
2. Ibid, p. 347

ajoute qu'on peut tout dire lorsque le passé est simple, comme dans son cas à elle. Ainsi, la décision est prise: Eurydice, renonçant au salut, va essayer de donner à Orphée par le mensonge l'illusion de l'innocence. Dès lors, ils ne pourront jamais vraiment se connaître: L'abîme entre l'idéal et la réalité ira en se creusant. Comme pour consacrer cette victoire du mal sur l'amour, le garçon parvient enfin à éloigner Orphée sous un faux prétexte, et à remettre à Eurydice le billet où Dulac lui assigne un rendez-vous à la gare. Et, dans l'ambiance déjà sordide de la chambre d'hôtel, le garçon réussit à confirmer chez Eurydice le sentiment de la laideur de l'amour, en évoquant l'image de tous les couples qui y avaient séjourné. Il n'en faut pas plus pour ôter à la jeune fille le courage de lutter.

Lorsqu'Orphée remonte, c'est pour trouver une Eurydice qui a déjà renoncé au bonheur: l'ultimatum de Dulac et les paroles décourageantes du garçon ont achevé de la convaincre qu'il ne peut y avoir entre Orphée et elle d'amour durable. Le désenchantement est venu. "Pour moi il ne fait plus bon... Comme cela a été court..."¹ Alors a lieu une scène pathétique. Orphée, dans son optimisme naïf, ignore ce qui tourmente Eurydice et continue à lui parler avec la force joyeuse que lui donne son bonheur récemment conquis. De son côté, Eurydice sait que cette joie n'est que passagère; en son for intérieur, elle a déjà décidé de partir. Pourtant, elle est attirée par la force, la chaleur, le rayonnement émanant d'Orphée. Cet ascendant sur elle d'un "petit garçon maigre" la surprend et la reconforte en même temps.

1. Ibid., p. 351

Elle n'est plus libre; tel un petit serpent se tournant vers le soleil en quête de chaleur, elle doit constamment se tourner vers Orphée. Cette gravitation morale est tellement puissante qu'Eurydice est déjà devenue en partie la petite fille droite et simple que croit aimer Orphée. Elle lutte encore pour le devenir davantage; pour quelques instants de plus, elle se prête au jeu. Mais elle sait que le but est insaisissable, et que l'Eurydice dont parle Orphée n'est pas et ne peut pas être l'Eurydice réelle: "Oui, mais tu m'as peut-être cru une autre. Et puis quand tu vas me voir en face comme je suis..."¹

Mais Orphée - et nous touchons ici à une des significations profondes de la pièce - est incapable de voir Eurydice comme elle est; sinon il pourrait encore tenter d'aller à sa rencontre, de secourir leur amour. C'est l'Eurydice idéale qu'il exalte, à tel point que l'Eurydice de chair et d'os, émeu pourtant de la beauté morale qu'il lui prête, ne peut que partir découragée devant cette assurance. Paradoxe inquiétant: c'est parce qu'Orphée croit si bien connaître Eurydice qu'il ne la connaît pas. Son amour est si peu fondé sur la réalité qu'il est condamné d'avance. Il est émouvant que les dernières paroles adressées par Orphée à Eurydice dans cette vie soient précisément ce portrait enthousiaste, si peu ressemblant et pourtant si vibrant de conviction, qu'il lui trace d'elle-même. Elle est à ses yeux l'humble soldat docile aux ordres de son "capitaine", ne discutant jamais les ordres de celui-ci, ne craignant pas la fatigue. Elle n'est guère coquette, et par bien des côtés paraît peu féminine, peu "dame": "Dire que j'aurais pu emmener avec moi une dame avec des chapeaux à plume et de grands talons claquant", dit Orphée.² Par amour pour lui, cette Eurydice fidèle devient

1. Ibid., p. 353

2. Ibid., p. 354

quasi neutre, s'efforçant de déguiser sa nature féminine aux yeux des autres hommes. Elle n'est femme que pour lui, et cela seulement lorsque le difficile combat quotidien est terminé et que tous les travaux du ménage sont accomplis (car Orphée parle avec la certitude qu'Eurydice va partager sa vie de musicien pauvre). Elle est "le petit copain muet qu'on met à toutes les sauces et qui le soir est belle et chaude contre vous".¹ Quel contraste entre cette Eurydice et celle qu'incessamment va nous dénoncer Dulac, paresseuse, égoïste, infidèle, coquette!

Eurydice se voit incapable de franchir ce fossé entre ce qu'elle est et ce qu'elle voudrait devenir puisqu'Orphée le désire: cette créature de son imagination. Une seule issue demeure afin qu'il puisse garder d'elle son image idéale: la fuite. Feignant de descendre pour faire le marché, elle compte en réalité quitter Orphée; et, désireuse en même temps d'échapper au rendez-vous que lui assignait Dulac, elle va prendre seule le car de Toulon.

Sitôt que la porte s'est refermée derrière elle, Orphée, saisi d'une angoisse inexplicable, tente de la rappeler. Mais, au lieu d'Eurydice, c'est le jeune homme nommé Henri, personnage symbolisant la mort, qui lui apparaît. Celui-ci a été le témoin silencieux de la rencontre des amants; et son arrivée inopinée dans cette chambre d'hôtel suggère au spectateur que l'épisode de l'amour est clos et que la mort en est l'issue. Monsieur Henri joue aussi le rôle de coryphée et d'interprète du destin (ou de l'auteur, ce qui revient au même).

1. Ibid. p.355

Il se charge d'expliquer à Orphée ce que celui-ci n'a vaguement senti au fur et à mesure des événements. Et d'abord l'intérêt tout particulier qu'Eurydice et lui paraissent susciter chez les étrangers depuis qu'ils s'aiment. C'est que leur amour a visiblement quelque chose de frêle et de vulnérable. Leur sensibilité à vif, le violon d'Orphée dont le chant avait attiré Eurydice, leur jeunesse, leur trop évidente pauvreté: tout cela fait qu'on leur sourit avec sympathie et déjà avec pitié parce que leur seul aspect fait comprendre à quel point leur idylle est sans défense devant les assauts de la vie. Orphée qui, jusque là, aveuglé par son bonheur nouveau, n'avait pas encore acquis la conscience tragique qu'Eurydice possédait dès le commencement, propose une explication toute simple: "On est toujours gentil avec les amoureux."¹ M. Henri tente alors de lui ouvrir les yeux sur le sens véritable de ce phénomène: Eurydice et lui sont marqués par la fatalité; ils sont des victimes de la passion, des prédestinés au malheur. Et cela est si évident que même les inconnus qui croisent leur route le remarquent. On dirait qu'ils portent des signes visibles de leur faiblesse. Car, dit M. Henri qui se fait ici le porte-voix de l'auteur, il existe deux races d'êtres, les uns faits pour vivre, les autres pour mourir. Ceux qui acceptent l'existence telle qu'elle est, et survivent à toutes ses épreuves; et ceux qui paient de leur trépas une seule minute de triomphe: victimes ou héros, on ne les imagine que morts. Il est clair que la sympathie de M. Henri, et celle d'Anouilh, va à ces derniers. Car les "bourgeois", "la race nombreuse et féconde, heureuse, une grosse pâte à pétrir, qui mange son saucisson, fait ses enfants, pousse ses outils, compte ses sous, bon an, mal an, malgré les épidémies et les

1. Ibid., p.360

guerres... des gens pour vivre, des gens de tous les jours, des gens qu'on n'imagine pas morts" (et l'on sent le mépris de l'auteur à travers ces vocables péjoratifs) -- cette race-là trouve ici-bas sa récompense. Elle se contente de la médiocrité et épuise toutes ses possibilités dans les satisfactions immédiates. Ce n'est pas elle qui fait l'histoire. Les autres, au contraire, ne sont pas créés pour être heureux; ce sont les boucs émissaires que l'humanité offre au destin; on a pitié d'eux, on s'intéresse à eux, on les honore; on leur porte un respect qui touche à l'horreur sacrée et on ne voudrait cependant pour rien au monde être à leur place. Aux yeux de M. Henri pourtant leur sort est enviable; ce sont eux qui sont de la bonne race, qui servent à quelque chose, qui ne sont pas assez naïfs pour croire au bonheur terrestre. Et surtout - et c'est par là que M. Henri révèle son rôle véritable d'ange de la mort - la mort leur apporte un apaisement bien plus réel que la vie n'accorde aux heureux.

Le sort des élus de la mort ne tente pas Orphée. Mais il va s'apercevoir qu'on ne choisit pas sa voie, et qu'on est prédestiné, quoi que l'on désire, soit à la vie et à ses satisfactions, soit à la passion malheureuse et à la mort. Car déjà le destin s'accomplit. Surviennent d'abord la jeune actrice et Dulac, qui se charge démasquer la personnalité véritable d'Eurydice: lourdement et cruellement, il insiste sur les défauts de l'Eurydice qu'il connaît, sur son caractère de femme sensuelle, capricieuse, frivole. Avec fatuité il affirme que son Eurydice, dont c'est l'habitude d'arriver toujours en retard, s'est certainement rendue à la gare comme il le lui avait ordonné.

Orphée, avec une assurance d'autant plus touchante qu'on la sent moins fondée dans les faits, défend sa propre image d'Eurydice. Et, lorsque l'agent de police annonce qu'Eurydice vient d'être tuée dans la collision d'un camion-citerne avec le car de Toulon il est évident que la question: "Qui est Eurydice?" n'a pas encore reçu sa réponse définitive. Chacun emporte d'elle une image partielle; le tableau est incomplet.

Dans la vie ordinaire, l'histoire ne pourrait que s'arrêter là; car sait-on jamais au juste ce qu'était le défunt et quels secrets il emporte au tombeau? Anouilh cependant va user du privilège de la fiction littéraire, sous la forme d'une "seconde chance" donnée à Orphée pour vraiment connaître Eurydice. Ainsi la démonstration pourra-t-elle être achevée; car il s'agit bien d'une démonstration. Le problème essentiel du début est toujours là: l'amour est-il possible? c'est à dire, en définitive, y a-t-il dans la vie une seule chance de salut? Le dilemme était celui-ci: si Eurydice s'était révélée à son amant telle qu'elle était, avec tout son passé, elle risquait de perdre son amour immédiatement. Si elle lui cachait les aspects les plus humiliants de son existence, et notamment sa liaison avec Dulac, leur amour serait bâti sur une illusion mais aurait pourtant quelque chance de subsister, pour si peu de temps que ce fût. Eurydice, on l'a vu, choisit cette dernière voie. Amour et connaissance, chez Anouilh, s'excluent mutuellement; l'amour ne peut survivre à la découverte de l'autre tel qu'il est dans la "sale" réalité. La rançon de cette impuissance à accepter autrui, ou à être accepté par autrui tel qu'on est, est pour les personnages

d'Anouilh de ne pas pouvoir s'accepter eux-mêmes, ce qui les lance à la recherche d'un "moi" idéal antérieur à toute corruption. Nous verrons plus tard ce que ceci implique; il suffit maintenant de remarquer que ces deux faces du refus de la vie et du refus de soi se retrouvent chez Eurydice: c'est par fidélité à la pureté dont elle sent aussi le désir chez Orphée qu'elle s'est engagée sur la voie de l'illusion et du mensonge. Sa mort même, qui suit son départ solitaire, a pour cause sa trop fidèle conformité à l'image idéale qu'Orphée se faisait d'elle: "Je m'en vais, mon capitaine, et je vous quitte précisément parce que vous m'avez appris que j'étais un bon petit soldat,"¹ dit-elle dans la lettre qu'on retrouve sur elle.

L'acte III, celui de la résurrection, puis de la perte définitive d'Eurydice, constitue la suite et le dénouement de ce drame de la connaissance et de l'amour. Orphée saura enfin qui est Eurydice, mais nous apprendrons aussi qu'il n'est pas de conciliation possible entre cette Eurydice-là et celle de son imagination. La méfiance qui avait été celle d'Eurydice devient la sienne maintenant; incapable d'accorder sa confiance au petit être pathétique, frénétiquement désireux de vivre, qu'est l'Eurydice ressuscitée, il la fait mourir une deuxième fois par le fatidique regard en arrière, lui préférant l'Eurydice idéale, purifiée, parfaitement accomplie dans la mort.

Voilà, en résumé, où Anouilh nous mène dans cet acte; au reste, les ressources combinées de la mythologie et du théâtre y sont mises à contribution afin de rendre aussi plausible que possible cette incursion dans les mystères de l'au-delà. L'agent du miracle, un frère de l'Heurtebise de Cocteau, est M. Henri. Il a ramené Orphée,

1. Ibid., p. 394

effondré de douleur, au buffet de la gare où Eurydice et lui s'étaient rencontrés l'avant-veille, et c'est là que, fidèle à sa promesse, il rendra Eurydice à Orphée. Ce qui vaut à Orphée l'énorme exception que le destin fait en sa faveur, c'est la "tendresse" de la mort. M. Henri se laisse fléchir par la douleur d'Orphée: "C'est la première fois. Quelque chose d'étrange qui s'est mis à fléchir en moi. Et si tu pleurais, si tu souffrais encore, cela allait saigner comme une plaie..."¹ Malgré sa haine de la douleur, M. Henri n'accorde guère, d'habitude, de telles exceptions. En effet, la mort à ses yeux est plus compatissante que la vie; c'est elle qui soulage l'homme de tous les fardeaux de l'existence. C'est une amie. Dans ces conditions, c'est rendre service à un être humain que de le livrer à la mort. M. Henri n'est guère persuadé de la sagesse de la résurrection d'Eurydice; il est même sûr du contraire, puisqu'il pense qu'Eurydice vivante eût été infidèle. Mais, ainsi qu'un père cède par faiblesse au caprice de son enfant, M. Henri ramène Eurydice à Orphée tout en se reprochant son indulgence.

La condition unique du retour d'Eurydice à la vie est identique à celle que donne la légende. Orphée ne doit pas la regarder avant la fin de la nuit. Il n'y a pas ici d'enfers, et pas de voyage à proprement parler; il y a seulement la nuit du doute. Orphée et Eurydice passeront donc la nuit sur la banquette du café, l'un tout près de l'autre, mais sans avoir le droit de se regarder. A cette condition, ils pourront recommencer leur existence commune. Tout d'abord, c'est la tendresse qui l'emporte entre eux, et la joie du revoir. Ils se racontent leur douleur de la veille; Eurydice, son départ solitaire et la collision; ("on" a naturellement défendu à Eurydice de révéler ce

1. Ibid., p. 371

qu'elle a pu apercevoir au royaume de la mort). Orphée, l'inquiétude sauvage qui le rongait, et l'arrivée du garçon d'hôtel qui venait le délivrer de cette angoisse en lui annonçant un malheur précis. Mais déjà la défiance d'Orphée, qu'avaient éveillées les révélations de Dulac, s'interpose. Il bondit en apprenant qu'Eurydice avait répondu au sourire du chauffeur du car, immédiatement avant l'accident. "Tu as souri. Tu pouvais donc sourire, toi?"¹ Ce n'est pourtant pas par coquetterie qu'elle avait souri au chauffeur, mais parce qu'il avait plaisanté en la voyant lécher la colle de l'enveloppe qu'elle venait d'adresser à Orphée. En relatant cet incident, Eurydice a une arrière-pensée; mais, de nouveau, elle recule devant l'aveu complet. La vérité est trop complexe et trop difficile à expliquer, puisque n'importe quel fait peut être vu sous plusieurs aspects différents. Déjà, la jalousie d'Orphée est excitée par ces premières réticences qu'il attribue au manque de franchise d'Eurydice; il exige maintenant la vérité totale sur son départ subit. Il savait que Dulac avait fait remettre une lettre à Eurydice; mais il s'étonne de ce qu'elle ait fui sachant bien que les deux rivaux finiraient par se reconstruire. C'est par lâcheté, répond-elle, qu'elle n'avait pas voulu assister à la confrontation.

Voilà donc Orphée et Eurydice engagés sur la pente des explications douloureuses, et l'on s'aperçoit que la jalousie d'Orphée annule toute prudence, comme si l'expérience de la mort ne leur servait de rien. Eurydice nie avoir jamais été la maîtresse de Dulac; mais ses affirmations hésitantes ne font que confirmer les doutes d'Orphée.

1. Ibid. p. 376

Celui-ci a déjà, de toute manière, renoncé au bonheur, se résignant à la souffrance: "Eurydice, maintenant il vaut mieux tout dire. De toutes façons, nous sommes deux pauvres êtres blessés sur cette banquette, deux pauvres êtres qui parlent sans se voir..."¹ Ici, l'épisode paraît s'élever à un plan universel, jusqu'à devenir symbolique de toute la condition humaine en posant le problème de la communication entre les êtres. Pour que celle-ci puisse avoir lieu, faut-il tout savoir l'un de l'autre d'une manière objective? N'existe-t-il aucune possibilité de remonter ensemble aux "sources originelles"² de l'être, sans une connaissance complète de l'autre? C'est ce que voudrait Eurydice, plus impulsive et plus humaine qu'Orphée; celui-ci, au contraire, recherche avant tout la vérité, "même si elle est terrible, même si elle doit faire mal."³ L'être, croit-il, est marqué et formé par les diverses expériences de sa vie. Pour aimer quelqu'un il s'agit donc avant tout de savoir qui on aime, c'est à dire, de connaître son passé. Le problème est immense; car la connaissance une fois obtenue - et elle ne peut être que partielle - risque d'augmenter la solitude au lieu de rapprocher les êtres. Orphée le sait; mais il se rend compte que de toute manière il ne peut y avoir désormais pour lui que la solitude, à coup sûr: soit dans le doute, si le mensonge persiste entre Eurydice et lui; soit dans la certitude de la faute d'Eurydice. Et il choisit délibérément la certitude, dans une sorte de suicide spirituel.

1. Ibid., p. 379

2. Expression traduite de Karl Jaspers.

3. Pièces Noires, p. 379

La solitude est devenue pour lui la réalité essentielle. L'amour lui-même ne suffit pas à abolir le fait qu'on est deux personnes séparées, chacune avec son propre corps et ses propres pensées. Les paroles ne sont que des bruits inventés par l'homme pour tromper sa solitude; elles ressemblent au "morse sommaire" qu'emploieraient deux prisonniers s'efforçant de communiquer en frappant sur les murs de leurs cellules. Désormais, Orphée ne pourra plus jamais oublier que même entre Eurydice et lui l'amour n'est que l'illusion d'un moment: "Je croirai pendant un moment que nous sommes deux tiges enlacées sur la même racine. Et puis nous nous séparerons et nous redeviendrons deux. Deux mystères, deux mensonges. Deux."¹ C'est en vain qu'Eurydice invoque le bonheur auquel il avait cru naguère. Sa foi est perdue. Il est obsédé maintenant par l'impureté de tout ce qui autour d'eux a déjà été dit, fait, pensé; l'essaim des regards et des mots "collés" à eux. C'est pourquoi les mots que pourrait prononcer Eurydice afin de se justifier ne signifieraient plus rien. Orphée est rassasié de paroles mensongères; c'est la réalité même qu'il veut saisir.

Or, il n'y a que les yeux d'Eurydice qui puissent lui indiquer la vérité sur les relations de celle-ci avec Dulac; il faut pour cela qu'Orphée la regarde. Mais un regard tuerait Eurydice, qui tient maintenant à la vie. Elle supplie Orphée de la laisser vivre. Or c'est précisément ce mot "vivre" qui finalement provoque Orphée à la regarder. Car "vivre", pour lui, évoque toutes les turpitudes, tous les compromis avec le mal que, "terrible comme les anges", il se refuse à accepter. "Vivre, vivre! Comme ta mère et son amant, peut-être.

1. Ibid., p. 381

Avec des attendrissements, des sourires, des indulgences et puis de bons repas, après lesquels on fait l'amour et tout s'arrange. Ah ! non. Je t'aime trop pour vivre."¹ Et Orphée, délibérément, regarde Eurydice, pendant que descend sur eux "l'épouvantable silence" qui bientôt les séparera.

Maintenant Eurydice est à jamais perdue, et Orphée saura, enfin, la vérité, car tous les personnages de la vie d'Eurydice vont apparaître tour à tour afin de dire leur vérité sur elle. Dulac, dont effectivement elle avait été la maîtresse, vient affirmer ce fait; mais on apprend aussi avec quelle répulsion, et à la suite de quel chantage, elle lui avait cédé. Pour l'effrayer, en effet, Dulac menaçait souvent de renvoyer le petit régisseur de la troupe. Celui-ci avait un jeune frère à sa charge et craignait perpétuellement de perdre sa place. Tous le persécutaient à cause de sa maladresse; seule, Eurydice le protégeait. A chaque nouvelle menace de renvoi, Eurydice, par compassion pour le petit régisseur, cédait aux avances de Dulac, qui promettait la grâce du jeune homme à ce prix. Ainsi, la faute d'Eurydice apparaît dans une toute autre perspective. Même les accusations de paresse et de désordre que Dulac lançait contre elle sont démenties par le régisseur: car le matin à six heures, lorsque les autres membres de la troupe dormaient encore, elle descendait l'aider à expédier ses bagages et elle classait pour lui ses bulletins.

A son tour, le chauffeur du car où Eurydice a rencontré la mort vient témoigner en sa faveur. Il la plaint et la compare à un

1. Ibid., p. 383

petit animal traqué qui, par lassitude et par dégoût, se laisserait prendre par le chasseur. Pourquoi avait-elle donc souri au chauffeur? "Il se figure, dit celui-ci d'Orphée, que vous êtes partie avec le sourire. Et de là à croire que vous ne l'aimez pas il n'y a qu'un pas dans l'état où il est."¹ En réalité, Eurydice avait souri parce que, comme le chauffeur lui demandait si celui qui la faisait pleurer en valait au moins la peine, elle avait pensé à Orphée.

La mère d'Eurydice et Vincent, son amant, apparaissent aussi, juste à temps pour apaiser les regrets d'Eurydice au sortir de la vie. En les entendant parler de l'amour à leur manière vulgaire, elle se juge moins à plaindre puisque, si elle continuait à vivre, Orphée et elle finiraient peut-être par leur ressembler. La "belle" caissière et le garçon "trop noble" qui étaient restés jusque là des témoins muets prennent congé à leur tour d'Eurydice. Pour eux cette rencontre et ce drame étaient ceux de l'amour même: "Vous étiez beaux, innocents et terribles comme l'amour."² Enfin, dernier figurant, un inconnu s'avance: c'est le secrétaire du commissaire de police. Présentant que son supérieur n'aurait pas compris la lettre écrite par Eurydice dans le car et que ce serait une sorte de profanation que de la livrer à ce "gros homme sale et content de lui", le secrétaire vient maintenant la lire comme le document final du procès d'Eurydice.

Dans cette lettre, Eurydice explique les mobiles de sa fuite. Vivre avec Orphée serait trop difficile; il la voit moralement trop belle et trop pure. Elle craint de ne pas parvenir à incarner

1. Ibid., p. 389

2. Ibid., p. 392

l'image qu'il se fait d'elle. Ce n'est pas qu'elle condamne ses fautes passées: sa liaison avec Dulac n'avait guère d'importance avant la rencontre d'Orphée. C'est par honte de sa faiblesse qu'Eurydice s'en va, et aussi par fidélité à ce qu'Orphée lui a révélé comme étant le meilleur d'elle même. La dernière phrase, déjà citée, est très significative à cet égard: "Je m'en vais, mon capitaine, et je m'en vais précisément parce que vous m'avez appris que j'étais un bon petit soldat."¹

Lorsqu'Eurydice, enfin, a disparu au sein de la nuit, la nuée des personnages s'évanouit à son tour. Orphée se retrouve seul dans le café où, tout ayant repris son cours normal, son père ne tarde pas à le rejoindre. Toute la scène à laquelle on vient d'assister, règlement de comptes entre Eurydice et les personnages de sa vie de naguère, explique bien des éléments dans le caractère de l'héroïne mais n'explique pas tout. Nous sommes en présence des "composantes" d'Eurydice, dont l'ensemble constitue Eurydice telle qu'elle restera désormais dans la mémoire des hommes. Cela rappelle certaines scènes de Huis clos où Inès, Estelle et Garin entendent des bribes de conversations terrestres: jugements portés sur eux qui formeront la somme de leur vie pour l'éternité. Malgré toutes ces indications, le mystère d'Eurydice reste pourtant entier: toutes les explications sont superficielles car la réalité est trop complexe pour être totalement appréhendée, et la connaissance authentique d'une personne est aussi impossible que l'amour: la solitude de l'homme est irrémédiable.

1. Ibid., p. 394

Orphée et Eurydice ne se sont jamais vraiment rencontrés et il n'y aura pas ici-bas de troisième chance.

Pourquoi, alors, un quatrième acte? Il est vrai qu'il s'agit moins d'un acte que d'un débat, et qui suffirait à justifier l'accusation d'abstraction dont la pièce a souvent été l'objet. Il s'agit de savoir ce que va faire Orphée: il n'a pas la sublime vocation du chanteur de Thrace dont la musique a pu remplir l'existence après la perte de son Eurydice, et il n'y a pas ici de Bacchantes dont la fureur puisse mettre fin à une vie désormais douloureuse et vaine: rien que l'isolement, le vide, le dégoût, et le remords d'avoir perdu Eurydice par sa faute. Quel sens la vie peut-elle avoir pour lui désormais? La scène a de nouveau lieu dans la chambre d'hôtel qu'Orphée avait occupée avec Eurydice. Le père d'Orphée, confortablement installé dans l'unique fauteuil et fumant avec délices le "merveillitas" offert par M. Henri, représente la "vie". M. Henri, au commencement de l'acte, affecte une certaine objectivité et va jusqu'à donner raison - ironiquement - au père d'Orphée; il feint d'encourager Orphée à oublier Eurydice et à reprendre son métier de musicien ambulant. Il ne tarde pas, d'ailleurs, à rentrer dans son rôle véritable d'ange de la mort. Quant à Orphée, étendu sur le lit, il paraît ne s'intéresser qu'à moitié au débat. Il n'a pas plus envie de vivre que de mourir. Pour lui, tout est vanité. Mais, lorsqu'il apprend de M. Henri qu'Eurydice l'attend au royaume de la mort, son apathie fait place à la décision. Il ne demande plus qu'à savoir le lieu et l'heure de son rendez-vous avec la mort, et part. Et voilà les deux amants enfin unis, tous leurs problèmes résolus, dans l'au-delà.

Tel est le dénouement, conséquence logique des termes du débat entre la vie et la mort. Quelle "vie" que celle dont nous parle Anouilh par l'intermédiaire du père d'Orphée ! Il n'est question que de repas aussi copieux que possible au prix le plus bas, d'aventures faciles et passagères, de petits succès insignifiants, de petites misères. Une vie qu'il faut bien vivre simplement parce qu'elle est là, malgré les échecs et les désillusions. Une vie - si l'on analyse bien le personnage touchant et ridicule du père - qui ne vaut que par les illusions qu'on a sur soi-même afin de la rendre plus supportable. Car tout ce qu'il évoque pour peindre la vie de manière attrayante : amour, argent, puissance, volonté - tout cela lui a manqué et il sait bien qu'il serait fort difficile pour Orphée d'y atteindre. Sa "magnifique vie" est une vie de faux clinquant et de roman-feuilleton. Elle ne peut satisfaire les exigences spirituelles d'un être aussi sensible qu'Orphée. Il est inévitable qu'en comparaison avec une telle vie Orphée trouve la mort plus belle. Ainsi, Anouilh n'a pas donné une chance véritable à la vie. Celle-ci lui semble corruptrice par définition ; elle aurait fini par saper l'amour d'Orphée et d'Eurydice. Fatalement, s'ils avaient vécu ensemble, ils se seraient trompés et haïs mutuellement, ou pire encore, ils seraient devenus complaisants. La vie n'aurait pas épargné leur bonheur. Orphée nie, une à une ces condamnations de son amour ; mais il ne peut que nier : il manque d'arguments. C'est à ce point du débat que M. Henri, voyant sa résistance faiblir, lance l'offensive au nom de la mort. "La vie ne t'aurait pas laissé Eurydice, petit homme. Mais Eurydice peut t'être rendue pour toujours.

L'Eurydice de la première fois, éternellement pure et jeune, éternellement semblable à elle-même."¹ Voilà donc le secret. La vie sape l'amour parce qu'elle corrompt l'individu. La mort seule peut recréer l'être dans sa première pureté, dépouillé, en même temps que de son enveloppe charnelle, de toutes ses imperfections. "La mort est belle. Elle seule donne à l'amour son vrai climat."² Elle offre à Orphée une "Eurydice intacte, une Eurydice au vrai visage que la vie ne t'aurait jamais donnée."³

C'est donc que rien ici-bas n'est tout à fait "vrai"; dans ce "mélo absurde"⁴ qu'est la vie les acteurs n'expriment jamais leur identité véritable, et leur jeu n'est qu'un pâle reflet de leur "moi" idéal. Pour l'homme épris de vérité cette comédie n'est qu'un obstacle. Tel le prisonnier libéré de la caverne de Platon, qui monte vers le soleil afin de découvrir le monde dans une perspective réelle, Orphée, s'il désire retrouver l'Eurydice idéale, devra abandonner la comédie de la vie et accepter la mort. Voici que nous aboutissons à une sorte de néo-platonisme à rebours, puisque le but n'en est pas la connaissance et le détachement nécessaire à la contemplation, mais une forme plus pure de l'amour terrestre. La vie physique n'était qu'un obstacle à l'amour; Orphée et Eurydice, devenus esprits purs, pourront désormais se connaître tels qu'ils sont: la mort leur est un gain. Il reste qu'Anouilh doit violer l'éternité afin d'en faire un refuge pour amants malheureux: car en désignant l'amour comme l'absolu auquel

1. Ibid., p. 408

2. Ibid., p. 409

3. Ibid., p. 409

4. Ibid., p. 409

aspire Orphée, il conçoit pour son héros une immortalité au sein de laquelle chaque être conserve son identité propre. Non le "Jour" de l'éternité chrétienne mais la "Nuit" wagnérienne où les âmes s'étreignent encore.

x x x

En ce qui concerne la succession des épisodes, Anouilh a suivi, dans les grandes lignes, les sources antiques de la légende: le chant IV des Géorgiques et les chapitres 10 et 11 des Métamorphoses. La pièce, comme la fin des Géorgiques, consiste en un conte d'amour, faisant complètement abstraction du rôle civilisateur et religieux qu'Orphée a joué par ailleurs. De même que les amants d'Ovide, aux noces de qui le flambeau d'Hyménée "brûla en sifflant avec une fumée qui faisait couler les larmes"¹, les personnages d'Anouilh sont prédestinés au malheur, et ils le savent, Anouilh est plus éloquent que ses prédécesseurs antiques sur les bribes de bonheur accordées aux amants avant que le sort ne les frappe; car ni Virgile, ni Ovide ne laissent à leurs héros le temps de consommer leur union.

La descente aux Enfers, par contre, occupe une place centrale dans leurs récits respectifs. Orphée, après avoir longtemps pleuré son Eurydice sur terre, brave tous les dangers du royaume de la mort pour aller supplier Proserpine de la lui rendre. Les obstacles sur son parcours sont décrits en détail, ainsi que l'effet de surprise produit par la lyre d'Orphée sur les ombres et leurs gardiens: Cerbère retient ses aboiements, la roue d'Ixion s'arrête de tourner, etc. ...

1. Métamorphoses, X. 73

C'est que le séjour des morts, et les dieux eux-même sont touchés par la détresse d'Orphée et la beauté de ses accents. Ils sentent que l'amour d'Orphée et d'Eurydice est quelque chose de tellement vivant que seule une erreur a pu amener Eurydice au-delà du Styx. C'est pour cela sans doute que Proserpine se laisse persuader de restituer Eurydice à la vie: en rendant à la vie ce qui appartient à la vie, elle affirme la différence absolue entre celle-ci et la mort. Et l'amour est du domaine de la vie. Anouilh, au contraire, supprime la descente aux Enfers: modernisation, dira-t-on. Le spectateur moderne n'est pas, comme le lecteur antique, épris de récits circonstanciés sur le séjour des ombres. Mais il y a plus: l'Orphée d'Anouilh n'a pas besoin d'aller implorer la mort; la sympathie de celle-ci lui est acquise d'avance en la personne de M. Henri. C'est la mort qui vient solliciter Orphée. Elle est accueillante, et l'amie de ceux qui aiment; la vie est leur ennemie. La mentalité antique, plus simple et plus saine, considérait l'amour, nous l'avons vu, comme étant du domaine de la vie, et n'ayant aucune place aux Enfers. C'est pourquoi Orphée ne peut y demeurer avec Eurydice; il faut qu'il la ramène sur terre, afin que soit rétabli l'ordre normal. (Et, s'il est permis d'anticiper, il faudra qu'Orphée, ayant perdu Eurydice une deuxième fois, passe le reste de son existence terrestre dans la douleur et dans le sacrifice; l'Orphée d'Anouilh, au contraire, se laissera doucement glisser dans la mort où, récompense suprême là où l'Antiquité exigeait une expiation, Eurydice l'attend).

Ce qui, chez Anouilh, tient lieu de l'épisode des Enfers, c'est, avant aussi bien qu'après la mort accidentelle d'Eurydice, le drame de la jalousie et de la défiance. Car, conformément à l'orientation psychologique de la littérature moderne, c'est dans l'âme des personnages et dans leurs rapports mutuels que se déroule une grande partie de l'action: l'enfer¹ est là, mais intériorisé, spiritualisé. C'est là, du reste, ce qui fait la virulence particulière de la conception d'Anouilh: les choses de la vie et celles de la mort sont intimement mêlées aux origines même de l'amour. La mort n'est pas, comme chez Virgile et chez Ovide, catastrophique; elle participe à la substance de l'amour.

C'est avec l'épisode du "respectus", regard en arrière interdit par les divinités de la mort et qui ravit Eurydice à Orphée une deuxième fois, qu'Anouilh revient à la succession d'évènements fixée par ses modèles. Son Orphée ne doit pas regarder Eurydice avant la fin de la nuit, de même que l'Orphée antique ne devait pas se retourner pour voir si sa bien-aimée le suivait, avant d'avoir franchi les portes du Ténare. Malgré de grandes différences de signification que nous signalerons plus tard, le regard en arrière a conservé chez Anouilh son caractère fondamental: ici envers l'amour, là à l'égard des dieux, il exprime le manque de confiance et le doute d'Orphée. Il se retourne afin de vérifier l'absolu. Or, vouloir s'assurer de l'absolu, c'est le violer et se condamner à en être privé. Que le mythe soit pris dans son sens religieux ou dans son sens amoureux, ou

1. On peut songer ici à l'enfer au sens antique (séjour des morts) ou au sens chrétien (lieu d'expiation). Ce qui importe, c'est la présence¹ interrompue de la mort; instinctivement, l'Orphée et l'Eurydice d'Anouilh choisissent toujours ce qui réprime la vie et les rapproche du néant.

qu'on y voie les deux thèmes simultanément, la défense est une exhortation à ne pas vouloir à tout prix percer le mystère, de peur que, tel Eurydice, il ne s'évanouisse "cei fumus in auras commixtus tenues".¹ Chez Anouilh, comme chez Virgile et Ovide, cette transgression est cause de la disparition d'Eurydice.

Car l'Orphée antique, fort de sa lyre, trouve dans la musique un dérivatif à sa douleur; il erre en pleurant Eurydice (dit Virgile), et même (ajoute Ovide) ses chants "apprennent au peuple de Thrace à reporter leur amour sur de jeunes garçons et à cueillir, avant l'épanouissement de la jeunesse, le court printemps et la première fleur de l'âge tendre".² Le mythe ancien est donc polyvalent; mais Anouilh le limite pour des besoins esthétiques et dramatiques de simplicité, la scène exigeant qu'un seul problème central soit traité. Et surtout, la simplification sert à merveille sa pensée qui utilise le mythe pour illustrer, une fois de plus, son problème unique: celui de la pureté, compromise dans la vie, retrouvée dans la mort.

Le défilé des personnages de la vie d'Eurydice, destiné à éclairer Orphée sur le vrai visage de celle qu'il aime, suit le regard en arrière. C'est que le pouvoir qui délègue M. Henri auprès d'Orphée est bien plus implacable, dans un sens, que Perséphone: celle-ci se contente, une fois qu'Orphée a transgressé son commandement, de lui ravir Eurydice pour l'éternité. Procédé cruel mais net, sous le coup duquel "frappé une seconde fois par la mort de son épouse, Orphée resta figé de stupeur".³ Son amour est resté entier, comme l'affirme aussi

1. Géorgiques IV. 498-499
2. Métamorphoses X: 83-86.
3. Ibid., X: 64-65.

Eurydice avant de disparaître. Le mystère, malgré la tentative de violation, demeure intact, et avec lui la foi d'Orphée. L'Orphée d'Anouilh doit au contraire assister dans la scène des personnages d'Eurydice à la désagrégation du mystère, et pour ainsi dire à une sorte de dissection scientifique. Car pour lui, nous l'avons vu, l'amour consiste avant tout dans la connaissance de l'être aimé; et le coup le plus cruel, pire peut-être que la perte d'Eurydice vivante, c'est que son Eurydice idéale n'ait pas et n'ait sans doute jamais eu de réalité concrète. Pourtant, dira-t-on, ce retour en arrière de l'action est consolant dans une certaine mesure, puisqu'il apprend à Orphée les circonstances atténuantes de la conduite d'Eurydice. Mais la perte surpasse de beaucoup le gain: le terrain même sur lequel son amour était fondé se dérobe, la connaissance authentique d'Eurydice qu'il espérait se révèle à nouveau impossible. Le suicide reste la seule solution.

Car, bien qu'Anouilh suive encore ses modèles en faisant de la mort d'Orphée l'aboutissement du drame, le genre de cette mort diffère totalement de celle que Virgile et Ovide font subir à leurs héros. Dans la légende antique les Bacchantes tuent Orphée par jalousie, pour se venger de son indifférence à leur égard et de sa fidélité au souvenir d'Eurydice. Ici pas de Bacchantes, car il n'y a pas non plus de fidélité; c'est une créature de son imagination que pleure Orphée: or il n'est de fidélité authentique qu'à l'égard d'un être réel. On pourrait dire encore que l'épisode des Bacchantes, comme plus haut celui de la descente aux Enfers, est spiritualisé: l'orgie meurtrière est remplacée par une nécessité intérieure (si on conçoit que M. Henri représente en dernier lieu l'attraction de la mort pour Orphée).

Chez Virgile et Ovide "l'histoire finit mal" puisque la mort d'Orphée ne le réunit pas à Eurydice: "Eurydice! Ah, malheureuse Eurydice!" crient encore sa voix et sa langue glacée alors que sa tête roulait emportée par les vagues de l'Hèbre - ce qui suggère que le "roman" se termine avec la vie et qu'il n'y a pas, aux yeux des Anciens, de solution dans l'au-delà. Anouilh, au contraire, nous ménage un "happy end" paradoxal: ses héros se retrouvent au-delà du trépas.

Faisons maintenant le bilan de ce qu'a en commun la pièce d'Anouilh avec les sources anciennes de la légende d'Orphée. La comparaison de la succession des épisodes, de part et d'autre, telle que nous venons de la tracer, révèle une ressemblance générale de la pièce au mythe tel que le racontent Virgile et Ovide. Le schéma commun pourrait se réduire à ceci: le sort n'a pas béni l'amour d'Orphée et d'Eurydice; celle-ci meurt bientôt, laissant Orphée désespéré. Orphée obtient de la mort un sursis de vie pour Eurydice; mais, ayant enfreint l'interdiction de la regarder avant la fin de l'épreuve, il la perd définitivement et meurt bientôt lui-même.¹

1. On pourrait faire encore certains rapprochements mineurs: par exemple, entre l'épisode relatif au chauffeur du car et celui du berger Aristée. Ce dernier poursuivait Eurydice lorsqu'elle fut mordue au pied par un serpent; celui-là, occupé à regarder écrire Eurydice, ne voit pas venir le camion-citerne qui, faisant collision avec le car, tue l'héroïne d'Anouilh. La ressemblance, nous le verrons, est purement formelle: seule la piqûre de serpent représente un "accident" véritable; chez Anouilh par contre, l'accident n'est accident qu'en apparence puisqu'il répond en réalité comme toute l'action à une nécessité intérieure; parmi tous les passagers il ne tue qu'Eurydice, qui pourtant était assise à l'arrière. Il y a d'ailleurs plusieurs Aristées dans la vie de l'Eurydice d'Anouilh: Mathias, dont le suicide préfigure sa mort à elle; Dulac, dont le message la précipite vers le car de Toulon et dont l'image impure est comme la morsure spirituelle qui empoisonne pour Eurydice l'amour d'Orphée.

On pourrait clore ici l'examen de la pièce dans ses rapports avec la légende antique, et dire que les sources ont simplement fourni à Anouilh un cadre commode dans lequel il peut exprimer, une fois de plus, les idées qui lui sont chères - l'impureté de la vie, la vanité de l'amour, la douceur de mourir. Notre but étant, toutefois, de tenter de découvrir des liens plus profonds entre les utilisations modernes du mythe et sa forme antique, il convient de pousser l'enquête plus loin. Quels mobiles, conscients ou cachés, ont poussé Anouilh au choix de ce thème pour une de ses pièces? N'y aurait-il pas une affinité secrète entre la pensée d'Anouilh et les significations originelles du mythe? Si nous tentons maintenant de faire abstraction de toutes les différences de forme entre Eurydice d'une part, et d'autre part, les épisodes des Géorgiques et des Métamorphoses consacrés à Orphée; si nous dénudons la pièce d'Anouilh de l'encombrement des personnages et des incidents secondaires et de son appareil mélodramatique, que trouvons-nous dans la pièce qui l'apparente à la vraie tradition du mythe? Deux ressemblances essentielles apparaissent: l'une a trait au regard en arrière jeté par Orphée sur Eurydice ressuscitée; l'autre, plus générale, concerne la tradition qui a consacré l'échec d'Orphée dans sa lutte pour garder Eurydice vivante.

Les mobiles du "respectus" chez Anouilh et chez les auteurs antiques peuvent à première vue paraître différents. D'après Virgile et Ovide, Orphée s'est retourné pour voir si Eurydice le suivait. Et Virgile considère cet acte de désobéissance à l'égard des dieux comme un accès de démence: "Déjà... Eurydice lui étant rendue

s'en venait aux souffles d'en haut en marchant derrière son mari... quand un accès de démence subit s'empara de l'imprudent amant... Il s'arrêta, et juste au moment où son Eurydice arrivait à la lumière, oubliant tout, hélas ! et vaincu dans son âme, il se tourna pour la regarder."¹ Ovide précise mieux que son prédécesseur la nature de cet accès de démence au cours duquel Orphée a désobéi: "Orphée, tremblant qu'Eurydice ne disparût et avide de la contempler, tourna, entraîné par l'amour, les yeux vers elle... Mais, mourant pour la seconde fois, elle ne proféra aucune plainte contre son époux: de quoi se plaindrait-elle en effet, sinon de ce qu'il l'aimât?"² C'est donc par excès d'amour pour Eurydice qu'Orphée s'est retourné; son désir de la contempler, et surtout la crainte qu'elle ne le suivît pas malgré les promesses de Perséphone, l'emportent sur la prudence. Péchés contre la sagesse de l'Antiquité autant que contre ses dieux: les Anciens prêchaient la modération et avertissaient l'homme de l'empire de la passion. Or c'est la passion qui fait agir Orphée: il est "dément", possédé, "entraîné par l'amour". Au moment du regard en arrière, il n'est plus maître de lui, mais subit l'effet de la passion, se laissant dominer par un mouvement instinctif. Autrement dit, il n'est pas, à ce moment précis, en pleine possession de sa liberté humaine; il n'est pas à la hauteur de sa situation d'homme au sens antique. C'est au même moment, pourtant, qu'il cherche à se saisir d'une certitude qui n'appartient qu'aux dieux, d'un absolu que les dieux eux-mêmes lui défendaient de violer; car les dieux, et spécialement les dieux infernaux, ne tolèrent pas que l'on ravisse leurs secrets. Voici que le geste d'Orphée nous apparaît sous un double éclairage paradoxal:

1. Géorgiques IV: 486 - 493.

2. Métamorphoses X: 57 - 62.

c'est au moment où il est entraîné par la passion, où il est par conséquent le moins intégralement en possession de ses possibilités d'homme, qu'il enfreint la défense des dieux, commettant l'acte qui doit l'égaliser à eux. Il rejette la situation humaine, et refuse les moyens de salut qui lui sont offerts. Ce qui était permis, c'était de conquérir la survivance de son amour en luttant patiemment contre l'excès de son impatience; c'était de construire son amour dans les limites du relatif et du possible. Or, c'est l'impossible que désire Orphée. Comme Prométhée, et pour une atteinte semblable aux privilèges des dieux, il sera sévèrement puni.

Pour l'Orphée d'Anouilh, il ne s'agit pas d'une défense rituelle: dans son cas, l'Absolu dont la violation est fatale, c'est l'amour; et la tentation de regarder Eurydice provient, non pas d'un manque de foi à l'égard de M. Henri à qui Orphée a obéi jusqu'alors fort docilement, mais de sa défiance envers Eurydice. Regarder Eurydice avant la fin de la nuit signifie pour lui la connaître, saisir enfin la clef du mystère; l'alternative, qu'Eurydice elle-même lui propose, c'est d'être heureux dans l'ignorance, d'accepter simplement la présence de l'autre sans demander davantage. Mais Orphée désire, avant tout, savoir; et savoir même au risque de voir la connaissance tuer le mystère: "Il faut que nous allions jusqu'au bout maintenant, de mot en mot..."¹ Comme l'Orphée antique, il ne veut pas se contenter du donné, de la situation humaine avec toutes ses limites; il désire une forme privilégiée de l'amour humain, forme exempte de doutes sur l'autre.

1. Pièces Noires, p. 381

Or, c'est là précisément demander l'impossible à l'amour, qui exige que l'on fasse confiance à un être réel en dépit de ses fautes et qu'on l'accepte tel qu'il est. La certitude absolue tuerait l'amour en le dépouillant de toute gratuité. Pis encore, elle réduirait l'être aimé en objet de connaissance, le détruisant en tant que sujet distinct ayant le droit de se développer librement. Cette liberté inaliénable de la personne, sa subjectivité, son être, constituent pourtant le mystère qu'il ne faut pas violer si l'amour doit véritablement exister. Ou plutôt, ce mystère peut être communiqué - de même que la divinité peut se révéler au croyant par la foi - mais sa communication ne peut pas être forcée, et on ne peut l'arracher à l'être aimé. Pour que la communication puisse avoir lieu, il faut que l'amour, comme la foi, existe d'abord. Orphée, au contraire, cherche à violer le mystère de la personnalité en faisant de la connaissance parfaite d'Eurydice une condition préalable de l'amour.¹

1. On pourrait citer ici la distinction établie par Gabriel Marcel entre l' "être" et l' "avoir" en ce qui concerne la personne humaine. Tout ce qui est faits, information objective, est du domaine de l' "avoir". Orphée peut ainsi recueillir à l'infini des bribes de renseignements sur la vie passée d'Eurydice. Cela ne l'aidera guère à saisir l' "être" d'Eurydice, cet élément impondérable qui fait que chaque personne est ce qu'elle est - quelque chose d'unique. Orphée, comme le héros du Coeur des autres, commet l'erreur de chercher à connaître la femme aimée au niveau de l' "avoir", c'est à dire de ce qui en fin de compte est communicable à tous (caractère, passé), plutôt que de chercher dans l'amour une communication - ou communion - véritablement personnelle. Cette dernière n'est possible que si l'on accepte l'autre tel qu'il est, c'est à dire comme sujet, personne autonome. La faute d'Orphée (et le secret du regard en arrière) est de vouloir saisir l'insaisissable et faire d'Eurydice un objet de connaissance: c'est là, symboliquement, la tuer.

Sans doute Orphée ne croit-il pas étouffer la personnalité d'Eurydice en l'interrogeant sur son passé; le problème est plus simple et relève tout bonnement de la psychologie du jaloux tourmenté pas sa jalousie. Mais quelle jalousie morbide que celle qui refuse le bonheur en connaissance de cause, et tue sciemment l'être aimé, avant d'avoir obtenu la certitude de sa faute, simplement pour en avoir le coeur net! Car enfin, ce n'est pas par souci de la morale conventionnelle qu'Orphée condamne Eurydice; il avait facilement pardonné sa liaison avec Mathias. L'obstacle est beaucoup plus profond: c'est l'incapacité d'accepter Eurydice telle qu'elle est, et la situation humaine qui fait que les êtres doivent s'aimer dans l'imperfection et malgré elle. L'Orphée moderne rejoint l'Orphée antique dans cet élan vers la certitude et vers la perfection - élan qui tue Eurydice sur son passage parce qu'Eurydice ressuscitée n'est à nouveau qu'un être en chair et en os.

Il est un autre point, corrélatif du regard en arrière, par lequel la pièce d'Anouilh rejoint les résonnances les plus profondes du mythe antique, du moins dans sa version virgilienne: il s'agit de l'échec d'Orphée, qui apparaît à première vue comme un corollaire du regard en arrière: c'est parce qu'Orphée a désobéi, se dit-on, qu'il perd Eurydice et que sa descente aux Enfers aboutit à ce navrant échec. Mais en est-il vraiment ainsi? Comme nous l'avons vu¹, il existe dans l'Antiquité plusieurs ramifications du mythe: les unes dépeignent Orphée comme vainqueur des puissances ténébreuses; les autres, beaucoup

plus rares, (commençant avec Conon, Platon et certains bas-reliefs), parlent au contraire de la faute irréparable et de sa punition. Virgile reprend cette tradition de l'échec; mais, poète élégiaque soucieux avant tout de chanter l'amour malheureux, soucieux également de supprimer tout ce qui pourrait nuire à l'unité de son poème, il fait de l'amour pour Eurydice le commun dénominateur de toutes les parties du récit, à l'exclusion, par conséquent, du thème de la défense rituelle. C'est ainsi que le regard en arrière signifie simplement, d'après Heurgon, "amoureuse impatience, pardonnable folie, (comme) ont dit les poètes chez qui peu à peu la personnalité mystique d'Orphée cède la place à l'envahissement d'une passion humaine".¹ Plus loin, Heurgon cite Bellessort d'après qui le "respectus" serait le plus admirable symbole de l'amour qui, "plus fort que la mort, triomphe de tout, sauf de lui-même".² Or, Anouilh paraît suivre la version virgilienne. Mais on peut croire que Virgile ne réussit pas complètement à effacer de son conte toute résonnance éleusinienne ou orphique. Derrière l'unité esthétique du poème, qui paraît exclure tout mystère, le mystère - telle est la vertu de la poésie - hante le chant. Il n'est pas impossible, et à notre sens il est même plausible, de considérer le chant comme le revêtement symbolique du mystère. Comme dit Heurgon, le thème de l'amour d'Eurydice travestit dans certaines versions celui de la recherche de la vérité, et, quelle que soit la beauté et la valeur intrinsèque du travestissement, voire parfois à cause de lui, le sens primitif subsiste pour qui sait le saisir.

1. "Orphée et Eurydice avant Virgile", J. Heurgon, dans "Mélanges d'Archéologie et d'histoire", Ecole française de Rome - T. XLIX p. 44.

2. Ibid., p. 44.

Le chant IV des Géorgiques ne serait nullement le seul chef d'oeuvre littéraire qui puisse être considéré ainsi à deux niveaux de signification: celui de la femme, et celui de la religion. Le Cantique des Cantiques, le mythe de Tristan et la Divine Comédie constituent des preuves suffisantes de cette constatation.

Anouilh s'est-il souvenu, en écrivant Eurydice, du sens primitif, orphique à proprement parler, de l'épisode de l'échec? Ou a-t-il simplement suivi la version virgilienne sans se préoccuper de ses sources religieuses? Il serait intéressant de connaître la réponse à cette question, que seul l'auteur pourrait nous donner. Quoiqu'il en soit, nous pouvons voir ce que l'oeuvre elle-même nous révèle sur ce point. Or il semble bien que ce soit une parenté réelle avec ce qu'Heurgon appelle la tradition de l'échec. L'échec sous la plume d'Anouilh devient tellement nécessaire à l'amour ~~entre~~ d'Orphée et d'Eurydice qu'on ne peut imaginer cet amour sans cet échec, ce n'est pas parce qu'il est trop impatient de contempler la bien-aimée qu'Orphée transgresse l'interdiction de M. Henri. C'est parce qu'il sait que son amour n'est pas viable et qu'il vaut mieux en finir. L'échec, chez Anouilh, n'est pas une conséquence du regard en arrière, il en est la cause.

Il est donc évident que la notion de l'échec ne recouvre pas exactement les mêmes conceptions chez Anouilh que chez les écrivains antiques. La version d'Ovide, du moins, est purement élégiaque: elle explique le regard en arrière par l'impatience amoureuse et chante le malheur d'Orphée dont la seule faute est d'avoir trop aimé. Les dieux

sont cruels de l'avoir puni; il n'est pas vraiment responsable de son échec. Chez Anouilh par contre le drame psychologique de la défiance l'emporte sur la notion tragique de la fatalité. Si Orphée échoue, c'est qu'en définitive il repousse le bonheur comme la solution la plus difficile. C'est qu'inconsciemment, il préfère l'échec de son désir à sa réalisation. Nous sommes aux antipodes d'Ovide, mais non pas de Virgile, chez qui les causes du regard en arrière paraissent plus mystérieuses. Virgile, en effet, parle d'un "accès de démente subite" qui fait qu'Orphée se retourne, "vaincu dans son âme".¹ Cette expression semble indiquer que chez Virgile comme chez Anouilh le "respectus" provient d'une nécessité intérieure. Désir de saisir au vif le mystère de l'Autre; désir d'emporter avec lui les secrets de l'Hadès. Les deux mobiles existent par contamination chez Virgile; et la survivance du second dans ce qui à première vue est un conte d'amour, change le sens du chant. La résurrection d'Eurydice n'est plus un exploit humain à la mesure d'Orphée et autorisé par les dieux, mais une tentative surhumaine vouée à l'échec parce qu'elle se veut surhumaine. Voilà où Anouilh rejoint, par delà l'élégie, les sources religieuses du mythe. Pour son Orphée, l'amour doit tendre vers une pureté et une perfection surhumaines; mais la vie, comme les dieux, ne permet pas qu'on lui résiste au point d'atteindre cette perfection. Comme les dieux, elle se vengera. Chez Virgile comme chez Anouilh celui qui aspire à l'absolu est voué à l'échec.

Il existe donc un certain rapport entre le sens primordial du mythe et les tendances profondes d'Anouilh. Cette affinité semble se manifester dans la parenté mystérieuse qu'Anouilh établit entre l'amour et la mort; parenté évidente surtout dans la phrase tentatrice par laquelle M. Henri entraîne Orphée au suicide: "La mort est belle; elle seule donne à l'amour son vrai climat." Voilà expliquée l'attraction du mythe d'Orphée pour Anouilh - et il faudrait ajouter, pour le lecteur moderne. C'est à Denis de Rougemont, dans son essai bien connu L'Amour et l'Occident, qu'il nous faut recourir pour éclairer cet aspect fondamental de la pensée d'Anouilh. Denis de Rougemont, en effet, se penche sur la prédilection manifestée par le lecteur occidental pour les contes "d'amour et de mort" dont le mythe de Tristan est le prototype, et sur toute la notion occidentale de l'amour comme passion. Voici ce qu'il en dit: "Le succès prodigieux du roman de Tristan révèle en nous, que nous le voulions ou non, une préférence intime pour le malheur... Ce que nous cherchons, c'est ce qui peut nous exalter jusqu'à nous faire accéder, malgré nous, à la vraie vie dont parlent les poètes. Mais cette vraie c'est la vie impossible... La vraie vie est ailleurs, dit Rimbaud. Elle n'est qu'un des noms de la mort, le seul nom par lequel nous osions l'appeler tout en feignant de la repousser."¹ L'auteur continue en expliquant notre préférence pour les récits d'amours impossibles: nous en aimons la brûlure, car elle évoque en nous la liaison profonde de la souffrance et du savoir. Il s'établit une sorte de complicité entre notre conscience et la mort. Et la douleur, pour les romantiques occidentaux

1. L'Amour et l'Occident, p.43.

que nous sommes, apparaît comme un "moyen privilégié de connaissance".

On peut affirmer que cette sorte de romantisme occidental se manifeste plus clairement chez Anouilh que chez n'importe quel autre écrivain contemporain. Il n'est pas de pièce "noire" où la "vraie vie" pour les personnages ne se trouve pas "ailleurs", où la souffrance ne paraisse pas plus belle et plus désirable que la réalisation de l'amour, ou d'une manière plus générale, du bonheur. "Mon amour est imparfait, mais je sens tout près, dans l'invisible, un autre amour aux ailes immenses qui sera peut-être à moi si je sais le mériter", dit Franz dans L'Hermine.¹ Quant à Antigone, l'ensevelissement de Polynice n'est pour elle qu'un prétexte pour refuser le bonheur trop imparfait, et par là la vie elle-même.

Nulle part pourtant le désir de l'ailleurs n'est plus nettement exprimé que dans Eurydice; c'est que la pensée de l'auteur y épouse parfaitement le sens profond de la légende. Or, Eurydice, représente exactement le genre d'oeuvre littéraire dont Denis de Rougemont a pu affirmer que "c'est le roman qu'on aime, c'est à dire la conscience, l'intensité, les variations et les retards de la passion, son crescendo jusqu'à la catastrophe, et non point sa rapide flambée".² Notre goût littéraire occidental se complait donc dans les récits d'amour réciproque malheureux; et Denis de Rougemont se propose de démasquer les mobiles cachés de cette prédilection en analysant le prototype par excellence des "contes d'amour et de mort" - le mythe de Tristan. Il est frappant

1. Pièces Noires, p. 42

2. L'Amour et l'Occident, p. 44

de constater que malgré les liens évidents d'Eurydice avec les récits de Virgile et d'Ovide consacrés à Orphée, la pièce présente une affinité plus profonde encore avec le mythe de Tristan tel que l'a interprété Denis de Rougemont.

Comparons, en effet, les deux mythes: ils contiennent la même condamnation de l'amour heureux sur la terre, impliquent tous les deux que le lieu véritable de l'amour est "ailleurs", c'est à dire dans la mort;¹ et tous les deux, ils s'ingénient à séparer les amants en multipliant les obstacles, jusqu'à la catastrophe finale. La plus grande différence consiste dans les dénouements respectifs des deux mythes: celui de Tristan est couronné par la mort des deux amants, et leur réunion finale dans l'au-delà, représentée symboliquement dans certaines versions par le rosier qui s'élanche de la tombe de Tristan vers celle d'Iseut. Celui d'Orphée continue par-delà la mort la série des obstacles; et le regard en arrière est l'obstacle spirituel suprême venant faire échec à l'amour et à la vie quand il n'y a plus d'obstacles extérieurs. C'est l'échec voulu pour lui-même. Le mythe d'Orphée va plus loin; il annonce plus clairement l'échec de la vie et l'attraction de la mort. C'est peut-être là une des raisons pour lesquelles il n'est pas devenu, plutôt que le mythe de Tristan, le prototype de notre littérature romanesque. Le sort d'Orphée est trop manifestement désespéré; or, ce que nous désirons, c'est (d'après Denis de Rougemont) que le mythe agisse sur nous à notre insu: "nous avons besoin d'un mythe pour

1. Cette parenté remonte sans doute au fait que les deux mythes se sont constitués à la périphérie d'une religion dans laquelle l'idéal et l'accomplissement final de la vie se trouve dans la mort: le mythe d'Orphée a pris naissance à la périphérie de l'orphisme. Comme lui, le mythe de Tristan est l'expression d'une religion: celle des Cathares, revêtue, afin de s'exprimer à travers le mythe, des symboles de l'amour humain.

exprimer le fait obscur et inavouable que la passion est liée à la mort."¹ Aussi, pour que le mythe de Tristan se diffusât au plus obscur de notre conscience et au plus secret de notre littérature, a-t-il fallu que son message premier fût enfoui dans l'oubli; le sens du mythe d'Orphée, par contre, est resté par trop clair: Eurydice disparaît dès qu'Orphée veut la saisir.

Il y a naturellement d'autres raisons, d'ordre historique, qui ont favorisé l'élection du mythe de Tristan de préférence à tout autre: le fait, par exemple, que sa naissance coïncide avec celle de la littérature occidentale, et avec le développement de l'amour courtois qui allait donner sa direction à toute la conception occidentale de l'amour. On pourrait répliquer à cela que les lois qui régissent les apparitions et les réapparitions des mythes ne ressemblent guère, par exemple, à celles de la succession, bien plus rapide, des écoles littéraires. Il se fait un travail obscur dans l'imagination populaire; et un mythe peut reparaître, à peine transformé, après des siècles et loin de son lieu d'origine. Le mythe d'Orphée aurait pu faire une telle réapparition, d'autant plus que² la mythologie des Grecs et celle des Celtes semblent procéder d'un fonds commun. Les causes de l'invasion de la littérature occidentale par le mythe de Tristan tiennent donc moins à l'ordre chronologique qu'au contenu même des mythes. Cependant, l'orphisme n'est pas sans exercer une influence indirecte sur notre littérature: car il a contribué à la formation du mythe de Tristan, et par là, indirectement, à celle de notre mythe occidental de la passion.

1. Ibid., p. 8

2. Ibid., pp. 53 et suivantes.

On peut se demander si la reprise récente du mythe d'Orphée dans la littérature française ne correspond pas à une décadence du mythe de Tristan et à la recherche d'un autre mythe universel. En effet, sous l'influence de plusieurs facteurs énumérés par Denis de Rougemont, le charme du mythe de la passion s'est rompu et n'agit plus depuis quelques générations que sous une forme affaiblie. Depuis Wagner en particulier, le sens profond du mythe de Tristan est démasqué: "En composant Tristan, Wagner a violé le tabou: il a tout dit, tout avoué par les paroles de son livret, et plus encore par sa musique. Il a chanté la Nuit de la dissolution des formes et des êtres... l'anathème sur le désir, la gloire crépusculaire, immensément plaintive et bienheureuse de l'âme sauvée par la blessure mortelle du corps."¹ En exprimant clairement le message maléfique du mythe de la Nuit Wagner aurait terminé l'ère de son emprise et inauguré "l'ère de ses fantômes". D'ailleurs, l'éclatement du mythe de la passion ne serait qu'un symptôme parmi d'autres du fait que la civilisation occidentale se trouve à un carrefour de sa destinée. Quel autre mythe viendra le remplacer? Nous ne savons. Sans affirmer que le mythe d'Orphée peut prétendre à la succession, nous pouvons cependant observer que sa réapparition dans la littérature semble significative par son aveu non déguisé de l'emprise des puissances nocturnes.

L'Orphée d'Anouilh annonce-t-il l'apparition d'une tendance nouvelle, ou incarne-t-il plutôt une manifestation extrême du mythe de la passion sous sa forme décadente? Il existe une parenté frappante entre la pensée d'Anouilh dans Eurydice et le symbolisme du

1. Ibid., p. 222

mythe de Tristan; un parallèle^{entre} entre eux nous porte à considérer Anouilh comme un des représentants attardés du vieux mythe plutôt que comme l'annonciateur d'un mythe nouveau.

Remarquons d'abord que l'amour d'Orphée et d'Eurydice, comme celui de Tristan et d'Iseut, s'accomplit dans l'opposition à leur milieu social et aux lois de celui-ci. Dans le mythe de Tristan, ce trait prend la forme d'un conflit entre les coutumes féodales (d'après lesquelles, par exemple, Tristan doit amener Iseut au roi Marc malgré son propre amour pour elle, parce que Marc est son suzerain); et d'autre part l'idéal courtois, qui justifie l'amour de Tristan et d'Iseut par le fait que c'est à Iseut que Tristan doit la fidélité, une fois le philtre bu; de ce point de vue, les barons qui dénoncent Iseut au roi Marc sont traités de "félons". Chez Anouilh également, il y a un conflit entre le "vrai" amour et la société. Il faut se hâter d'ajouter que cette société aussi bien que cet amour sont vus à travers l'univers d'obsessions de l'auteur. Dans cette perspective, la société est corrompue. Elle est composée d'êtres veules, complaisants, résignés au mal, et pour qui l'amour n'est qu'une occupation parmi d'autres. Anouilh leur oppose les privilégiés - ceux que M. Henri appelle les nobles, les héros - les êtres sensibles chez qui l'amour s'élève bien au-dessus des soins ordinaires de la vie. C'est pour cela que leur conception de l'amour est incomprise des autres (la mère et son amant par exemple), voire attaquée par eux. Du point de vue des conventions sociales, le roi Marc a son équivalent en la personne de Dulac, amant en titre d'Eurydice d'après la loi du "monde".

C'est donc l'emprise de la société qui apparaît à première vue comme la pierre d'achoppement pour Eurydice; elle constitue une double menace, d'abord par l'appel qu'exerce encore sur Eurydice son ancien milieu, et aussi, d'une manière beaucoup plus subtile et plus dangereuse pour son amour, par l'expérience accumulée dans ce milieu et devenue une partie d'elle-même. Ainsi, dans Eurydice comme dans le mythe de Tristan, le code d'éthique et les mœurs qui prévalent dans la société environnante font échec à l'amour. Mais, dans l'un comme dans l'autre cas, l'obstacle qu'est la société ne fait que servir de prétexte à une négation beaucoup plus profonde. Dans le mythe de Tristan, le conflit entre la foi jurée au roi Marc et la règle de l'amour chevaleresque n'eût pas suffi à séparer définitivement Tristan d'Iseut. "Tristan paraît physiquement supérieur à tous ses adversaires et particulièrement au roi. Aucune force extérieure ne saurait donc l'empêcher d'enlever Iseut et d'obéir à son destin. Les mœurs du temps sanctionnent le droit du plus fort..., et surtout s'il s'agit du droit d'un homme sur une femme; c'est l'enjeu habituel des tournois. Pourquoi Tristan n'userait-il pas de ce droit?"¹ C'est, répond Denis de Rougemont, que l'obstacle constitué par la morale féodale n'est qu'un prétexte, et que Tristan érige cet obstacle dans le but inconscient de retarder la réalisation de sa passion. Tel serait aussi le sens de "l'épée de chasteté" que le roi trouve entre les amants endormis dans la forêt du Morois. Même jeu encore lorsqu'après le séjour dans la forêt, Tristan rend Iseut au roi Marc (tout en ^{se} promettant de la revoir en secret);

1. Ibid., p. 19

puis, lors de son mariage avec Iseut aux Blanches Mains au moment où aucune force extérieure ne s'opposait plus à son retour à la cour de son suzerain. Dans tous ces épisodes, Tristan choisit d'observer "la fidélité féodale, masque et complice énigmatique de la fidélité courtoise".¹

Or, la fidélité courtoise implique l'idéalisation de la femme aimée, et s'oppose à l'accomplissement charnel de l'amour. La préférence de Tristan ira toujours à ce qui condamne et entrave sa passion. Et le conflit entre les deux codes d'éthique favorise ce choix délibéré de la souffrance, à chaque épisode nouveau. Mais pourquoi ce choix? C'est que l'obstacle est inconsciemment voulu pour lui-même. Ici nous pouvons constater que la pièce d'Anouilh continue à se conformer au "mythe de la passion". Car pour Orphée, et pour Eurydice également, il apparaît que l'obstacle à l'amour est tout intérieur, et que les forces extérieures qui paraissent exiger leur séparation ne sont que des prétextes. Cela est surtout apparent dans l'épisode du regard en arrière. La mort elle-même a accordé aux amants le privilège d'être à nouveau ensemble; les lois de la nature paraissent suspendues afin de permettre leur revoir. Or, la volonté de souffrance l'emporte sur la crainte du néant chez Orphée; il ne peut accepter d'être heureux. Autre parallélisme: Dulac, tel le roi Marc, vient chercher les amants dans leur retraite; et il est à remarquer que rien ne saurait obliger Eurydice à l'accompagner. Eurydice quitte Orphée de son plein gré, parce qu'elle sent qu'elle ne peut être "un bon petit soldat" qu'à ce prix. De même, Iseut était revenue volontairement

1. Ibid., p. 24

auprès de son mari après avoir cherché l'absolution auprès de l'ermite Ogrin (on voit que le Christianisme lui-même n'intervient dans le mythe de Tristan que pour servir la passion dans tous ses caprices). Dans la pièce d'Anouilh également, l'exigence du monde vis-à-vis d'Eurydice (c'est à dire l'abandon d'Orphée par Eurydice) ne fait qu'accomplir le but inconscient de la passion. Dulac n'avait-il pas déclaré qu'Eurydice elle-même choisirait sa destinée? D'autre part, si Orphée aspirait avant tout à l'accomplissement heureux de son amour, il se préoccuperait moins de la souillure morale contractée par Eurydice au contact de Dulac et de la troupe. Mais, nous l'avons vu, il songe moins, au moment de la disparition d'Eurydice et de la confrontation avec Dulac, à sa vie avec Eurydice et à la possibilité de sauver Eurydice, qu'à la "définition" de celle-ci et à l'image idéale qu'il s'est formée d'elle.

Ainsi, la passion trouve dans les obstacles extérieurs des prétextes de séparation. Pourquoi donc? Telles sont, répond Denis de Rougemont, les exigences du roman occidental (la scène participe ici ~~aux~~ ^{aux} caractères du roman). L'action y est subordonnée à la passion; les "faits" ne sont que les projections "d'un désir, de ce qui s'y oppose, de ce qui peut l'exalter, ou simplement le faire durer."¹ Le sujet du roman (ou de la pièce) n'est pas alors, comme l'on s'y attendrait, le bonheur des amants, mais leur souffrance; ce "tourment délicieux" auquel le lecteur se complaît secrètement. Et voici indiquée la source de ce tourment: Tristan et Iseut ne s'aiment pas véritablement; la fin de leur passion n'est pas la rencontre l'un de l'autre, car c'est sa propre image que chacun cherche en l'autre. "Amor par force vos démeine", leur

1. Ibid., p. 26

dit Ogrin. Le philtre seul, alibi de la passion, les lie; nulle part dans le roman nous n'apercevons de signe d'une affection et d'une compatibilité réelle. "Ce qu'ils aiment, c'est l'amour, c'est le fait même d'aimer."¹ Tel est aussi le cas d'Eurydice et d'Orphée. Ce n'est pas l'Eurydice réelle qu'aime Orphée mais une créature de son imagination, celle que depuis toujours il attendait; en définitive, c'est la réflexion de lui-même qu'il cherche en elle. De là son refus de se rendre à l'évidence: "Dites-lui qu'elle n'est pas comme les autres croient, qu'elle est comme moi je sais qu'elle est."² Et de là aussi la condamnation d'Eurydice à la seconde mort. Cet égoïsme dans l'amour est beaucoup plus évident dans la pièce d'Anouilh que dans le mythe de Tristan; car, comme le fait remarquer Denis de Rougemont, tout dans le roman se passe comme si Tristan et Iseut ne se voyaient pas; les traits par lesquels ils sont décrits sont à ce point simplifiés et conventionnels qu'on n'imagine guère une affection humaine entre ces deux "types". Anouilh, au contraire, a donné un semblant de chance à l'amour en créant dans Eurydice (à la différence de la Sauvage) deux personnages de même nature, susceptibles entre tous de se découvrir des affinités, de s'accepter et de lutter ensemble pour une vie heureuse. On les sent très semblables, à la fois juvéniles et formés par l'expérience précoce de la misère, avec leur sagesse d'enfants du peuple. Et l'on peut même affirmer qu'il s'en est fallu de très peu que leur destinée ne s'avérât heureuse: Orphée exprime ce bonheur éphémère au moment où Eurydice va le quitter, et où il salue en elle son "silencieux petit frère" en même

1. Ibid., p. 31

2. Pièces Noires, p. 367

temps que la femme qu'elle sait être parfois. Il existe entre eux un commencement de tendresse, et leur nuit à l'hôtel les a rapprochés davantage, leur donnant plus de simple affection l'un pour l'autre que ne l'avait fait un séjour de trois ans dans la forêt du Morois pour Tristan et Iseut. Dans ces conditions, l'échec de leur amour paraît d'autant plus abrupt; et le dogmatisme même avec lequel cet échec est affirmé, presque à l'encontre des données psychologiques de la pièce, paraît significatif. Il implique ceci: étant donné deux êtres aussi compatibles qu'on peut les imaginer, l'amour entre eux est malgré tout impossible. C'est que l'amour est fait d'illusions sur soi et autrui, que la connaissance dissipe tôt ou tard; la vie se charge toujours de démasquer l'autre et de le dépouiller des traits idéaux dont on l'avait revêtu. On se retrouve alors avec soi-même, plus seul que jamais. L'illusion, pourtant, était bonne; la grande coupable, c'est la vie. "Seule, la mort donne à l'amour son vrai climat."

Voici ouvertement exprimé le sens du mythe de la passion. L'amour n'est pas l'amour de l'autre, ni même l'amour de l'amour, mais, en définitive, l'amour de la mort. L'obstacle sur le chemin de l'amour n'était pas simplement un prétexte créé par la passion elle-même pour se raviver; il était lié à la passion d'une manière beaucoup plus profonde. Les entraves que les amants - Tristan ou Orphée - dressent sur leur propre chemin sont véritablement insurmontables. "C'est, dit Denis de Rougemont, une victoire de l'idéal courtois sur la robuste tradition celtique qui affirmait l'orgueil de vivre. C'est une manière de purification de ce qui subsistait, dans le désir, de spontané, d'animal et d'actif. Victoire de la "passion" sur le désir. Triomphe

de la mort sur la vie."¹ Comme celui de Tristan, l'amour d'Orphée se révèle donc comme étant l'amour de l'amour plutôt que de la personne aimée, et, en dernière analyse, une aspiration vers la séparation et vers la mort. La solitude d'Eurydice et d'Orphée est totale; croyant aimer, ils ne faisaient que poursuivre les exigences de leurs "moi" respectifs; et l'on pourrait dire d'eux comme de Tristan et d'Iseut: "Au fond le plus secret de leur coeur, c'était la volonté de mort, la passion active de la nuit qui leur dictait ses décisions fatales."²

Or, comme nous nous sommes efforcés de le montrer, cette "passion active de la nuit", lien entre Eurydice et le mythe de Tristan, ne jaillit pas, directement, dans la pièce, de la psychologie des personnages. Laissés à leurs aspirations adolescentes, Orphée et Eurydice auraient pu être modérément heureux. Mais il aurait fallu que ce soit malgré l'auteur; car, en définitive, la condamnation leur vient de la philosophie personnelle d'Anouilh. Nous voulons maintenant montrer l'affinité entre cette pensée pessimiste de l'auteur et le sens profond du mythe de la passion. Il nous faut pour cela remonter aux sources même du mythe de Tristan et du mythe d'Orphée et voir l'idée de l'amour et de la vie qu'ils présupposent tous les deux. En fait, les deux mythes sont fondés sur la notion de l'Eros, qui fait de l'amour un état délirant et extatique divinisant l'homme et l'attirant loin des préoccupations terrestres vers l'infini. "L'Eros, c'est le Désir total..., l'élan religieux originel porté à sa plus haute puissance, à l'extrême exigence de pureté qui est l'extrême exigence d'unité. Mais l'unité dernière est négation de l'être actuel, dans sa souffrante multiplicité."³ On

1. L'Amour et l'Occident, p. 36

2. Ibid., p. 37

3. Ibid., p. 52

reconnait ici la conception platonicienne; mais par-delà le platonisme, Denis de Rougemont a pu retracer les origines à la fois iraniennes et orphiques du mythe de Tristan, ainsi que la filiation entre le néo-platonisme et les sources cathares du mythe. Une même tendance traverse ces religions et ces philosophies au cours des siècles: le dualisme du Jour et de la Nuit, et leur combat mortel dans l'homme. Au 3e siècle, le dualisme se cristallise dans la religion de Mani dont on retrouve l'empreinte dans le néo-platonisme et dans toutes les hérésies gnostiques. Le principe fondamental de cette doctrine, c'est que l'homme, comme l'Univers, est partagé entre les forces du Jour et celles de la Nuit. L'âme appartient au Jour et elle est prisonnière du corps, qui appartient à la Nuit; et l'âme lutte pour s'affranchir du corps. Dans cette conception, comme dans tout dualisme qui en découle plus ou moins directement, la vie constitue le malheur de l'homme; car c'est elle qui retient l'âme prisonnière de la chair. Inversement, la mort est bonne et désirable car elle purifie l'homme en le délivrant des vicissitudes terrestres, et en l'acheminant vers l'Unité finale. A défaut de la mort charnelle, le sage pratiquera l'ascèse par laquelle il se détachera graduellement de la vie du corps. Car il ne peut y avoir de bonheur sur cette terre. C'est cette conception déguisée par les symboles déroutants de l'amour humain, qui se serait transmise par le mythe de Tristan. Le Christianisme, avec sa doctrine de l'Incarnation qui réhabilite la vie en la rachetant sur la Croix, a remplacé la conception dualiste; mais en surface seulement. "Le grand fonds du paganisme oriental-occidental" sur lequel se détache le mythe de la passion subsiste à travers les siècles à l'état d'hérésie: gnosticisme dans les premiers siècles de l'Eglise, et religion cathare au moment précis où naît le mythe de Tristan et l'amour courtois.

Denis de Rougemont démontre que la poésie des troubadours exprime par les symboles de l'amour courtois des élans d'un autre Amour, interdit par le catholicisme officiel; et la "Dame" ne serait autre que l'Eglise d'Amour, secte des Parfaits. Plus tard, le mythe se serait laïcisé et aurait perdu son sens religieux. Mais il aurait acquis en changeant de sens un pouvoir dévastateur, car c'est sans que l'on sache pourquoi qu'il continue maintenant à répandre la condamnation de l'amour humain, amour humble, fidèle et imparfait. Les victimes du "philtre" continuent à désirer la "brûlure" de la passion que rien pourtant ne peut assouvir ici-bas, parce que sa destination est la Nuit éternelle.

Est-ce qu'à travers le mythe de Tristan et l'examen de ses sources nous ne rejoignons pas les sources originelles de la pensée d'Anouilh? Anouilh n'est qu'un manichéen attardé parmi nous. On ne saurait évidemment prétendre qu'Anouilh a été attiré sciemment par le dualisme métaphysique. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que la conception de la vie et de l'amour contenue dans Eurydice s'apparente, par les intermédiaires historiques que nous nous sommes efforcés d'indiquer, au mythe de Tristan et au dualisme fatal qui lui a donné naissance. Il est intéressant de noter qu'une des sources du mythe de Tristan ainsi conçu est orphique; et qu'Anouilh a réussi dans sa pièce à exprimer sans le vouloir/l'esprit de l'orphisme, plutôt qu'à ^{sans doute} recréer le personnage légendaire d'Orphée.

Que la pensée d'Anouilh se rattache au dualisme des manichéens et des néo-platoniciens, il nous est possible de le montrer

par quelques exemples précis. L'analyse de la pièce, et surtout de l'acte IV, a déjà révélé ce qu'on est convenu d'appeler la haine de la vie chez Anouilh, sentiment commun à la plupart de ses personnages sympathiques (par opposition aux personnages "complaisants"). Mais il y a plus: ces révoltés détestent le corps et rêvent d'un amour qui ne serait que communion spirituelle. Eurydice est hantée par la laideur des gestes amoureux. De son côté, Orphée, au moment où Eurydice pourrait lui être rendue vivante, songe à l'isolement de l'être humain dans son enveloppe charnelle, si "imperméable", si irrémédiablement séparée de l'autre. Cette révolte contre la chair se double de la nostalgie d'un contact immatériel des âmes. Orphée voudrait pouvoir abolir les frontières de la personne et se confondre avec Eurydice dans un mélange total de leurs êtres. En lisant le passage en question de l'acte III¹ on est frappé par l'ambiguïté du langage qu'Orphée emploie. Ce vocabulaire est d'ordre érotique, dans le ton franc et quasi enfantin qui colore toutes les conversations d'Orphée avec Eurydice. "Je croirai pendant une minute que nous sommes deux tiges enlacées sur la même racine."² Et pourtant, les sentiments exprimés dépassent l'érotisme

1. Pièces Noires, p. 380-81

2. Ici, l'image elle-même appartient au cycle de Tristan; elle rappelle l'épisode du coudrier rapporté par Marie de France dans un de ses lais: Tristan se cachait chez son ami le forestier Orri. Craignant la jalousie du roi et des barons, il ne pouvait communiquer avec Iseut. Un jour, ayant appris que la reine devait passer avec ses dames par un certain chemin dans les bois, il déposa sur son chemin une branche de coudrier qu'enlaçait étroitement une tige de lierre. Puis, s'étant éloigné, il imita le cri d'un oiseau afin d'attirer sur le coudrier l'attention d'Iseut. La reine le remarqua et comprit le symbole: "ni moi sans vous, ni vous sans moi". Le lien entre l'image employée par Anouilh et son origine médiévale paraît confirmer ce qui vient d'être dit au sujet du dépassement de l'érotisme dans un langage tout érotique en apparence. La symbiose du coudrier et du lierre ne peut signifier que la complicité spirituelle de Tristan et d'Iseut, puisque l'épisode a lieu après le retour consenti d'Iseut auprès du roi Marc.

sans s'y arrêter; ils sont empreints d'une nostalgie, d'une aspiration vers l'unité des âmes au regard de laquelle le corps n'est qu'un obstacle. Un obstacle rassurant, pense Orphée, puisque l'on sait du moins "qu'il y a quelqu'un au-delà, qu'on n'est pas complètement seul". Mais cette quasi-solitude à deux ne peut que tromper la soif d'absolu qu'il éprouve.

Jusqu'ici, nous sommes en plein "mythe" au sens expliqué par Denis de Rougemont. Le dualisme emprunte pour s'exprimer le langage érotique. En réalité l'Eros ne se fixe pas sur une créature humaine mais, inconsciemment, tend à projeter le "moi" vers l'infini. Dans la perspective antique, cette projection signifiait que l'âme immortelle aspire à réintégrer le royaume de la Lumière dont elle est issue. Quant à Anouilh, il se place sur un terrain purement psychologique: la "spiritualité" d'Orphée n'est que l'envers de l'aversion pour la chair que nous avons notée, et se manifeste par une tendance à la cristallisation au sens stendhalien. Orphée s'est forgé une image d'Eurydice, et c'est cette image qui le hante plutôt que la femme réelle. En outre, il est absorbé par le désir de connaître parfaitement Eurydice, au point de vouloir arrêter, s'il le faut, le cours des événements de la vie, jusqu'à ce qu'il sache exactement "qui est Eurydice". Et cette recherche aggrave sa solitude au lieu d'y remédier. Ici encore (pour continuer notre parallèle ^{l'âme} entre la psychologie des personnages de la pièce et le fondement religieux du mythe de la passion) la situation d'Orphée préférant la connaissance à l'amour n'est pas sans analogie avec celle du gnostique en quête d'une vérité abstraite, par opposition au chrétien et à son rapport personnel avec un Dieu qui est personne.

Ceci nous amène à une nouvelle analogie: qui dit mystique dit désir de purification. Puisque tout ici-bas n'est qu'apparence et ne sert qu'à voiler la vérité divine, l'initié tendra de toutes ses forces vers le détachement. De même les héros d'Anouilh: la fameuse exigence de pureté, mobile premier de toutes leurs actions, leur vient du refus de la vie. Mais à la différence de l'initié (à qui la purification ouvre la voie de l'Unité) ils n'ont rien à espérer car leur univers est clos; aucune valeur ne vient combler le vide de leur existence; de moyen de salut, la purification devient un but en soi. Orphée exprime cet idéal de pureté lorsqu'il parle de la confession, par laquelle l'individu est parfaitement renouvelé, "lavé, luisant". C'est à cause d'expressions comme celle-ci qu'on a pu parler à propos d'Anouilh d'un "mythe du baptême".¹ La symbolique robe blanche acceptée par Thérèse lorsqu'elle se croit suffisamment capable de pureté pour épouser Florent, puis refusée lorsqu'elle se rend compte que l'emprise du passé est trop forte sur elle, en est une autre indication.

Certes, cette nostalgie de la pureté chez les personnages d'Anouilh se rattache (mais sur un plan entièrement psychologique) à ce que nous avons appelé la tendance manichéenne de l'auteur. Or, il est intéressant de noter ce que devient une telle tendance lorsqu'elle est entièrement divorcée de ses sources religieuses. La purification n'a plus rien de commun avec ce qui lui donne un sens dans la vie religieuse: un renouvellement de la personne. Au sens religieux, il s'agit d'une re-création véritable: le converti s'efforce de se développer harmonieusement, et tend vers l'avenir. Chez Anouilh, ce sens s'est perdu: la pureté implique un retour en arrière ou, puisque les personnages découvrent

1. Robert Brasillach "Jean Anouilh ou le Mythe du Baptême" dans Les Quatre Jours Balzac - Paris - 1944

toujours que cela est impossible (sauf dans un cas clinique comme celui du Voyageur sans bagages) la nostalgie d'un état qui soit aussi près que possible de l'innocence du nouveau-né, et d'une âme qui ne soit que "tabula rasa". A la limite, c'est une aspiration vers l'immobilité totale et le néant. Rien de religieux ici: c'est un phénomène purement psychologique que cette prétendue fidélité à l'enfance: "Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que ce soit aussi beau que quand j'étais petite", dit Antigone. Tous les personnages d'Anouilh, et Orphée le premier, aspirent à une calme sécurité loin des vicissitudes de la vie d'adulte: une condition, diraient les psychiatres, analogue à celle qu'inconsciemment chaque être humain désire retrouver dans le sein maternel! Cela explique que par l'âge et par la conduite, ces personnages sont adolescents. "Ils sont partagés: ils rêvent de ce qu'ils étaient, et pourtant, ils ne peuvent méconnaître ce qu'ils sont devenus. Ils sont incapables de sacrifier aucune de ces images, ni de les unir... Et leur orgueil les mure dans cette contradiction, impuissants désormais à sortir d'eux-mêmes, à se dépasser dans l'amour. Leur propre drame les absorbe tout entiers."¹ Infantilisme, sans doute, mais non pas esprit de l'enfance. Ces personnages se font illusion sur le désir qu'ils éprouvent de redevenir comme des enfants, c'est à dire d'accepter les événements avec la simplicité et l'émerveillement tranquille de l'enfant. Leur condition est plutôt celle du vieillard qui, ne vivant plus que par la mémoire, retrouve par elle son jeune temps et se désintéresse de l'avenir. Ils refusent l'avenir parce que l'inconnu leur fait peur, et préfèrent l'évasion ou la mort à l'acceptation d'un compromis. "Garçons

1. Gignoux, Jean Anouilh, p. 74

et filles devenus hommes et femmes conservent la même gravité impitoyable, la même soif d'absolu... Désespérément fidèles aux promesses de leur adolescence, ils chercheront encore, passé l'âge des passions ambiguës, "le petit copain maet qu'on met à toutes les sauces et qui le soir est belle et chaude contre vous" et ils s'entêteront longtemps à attendre de l'amour qu'il leur rappelle leurs amitiés en culottes courtes."¹

L'amour d'Orphée et d'Eurydice est bien un amour d'adolescents; c'est leur refus d'accéder à la maturité qui fait leur malheur. Assoifés d'absolu, ils ne peuvent accepter la vie dans toute sa diversité et tout son dynamisme. Ils ne peuvent accepter que l'autre soit vraiment autre; l'exigence de pureté se résoud en exigence d'unité. C'est ainsi qu'Orphée désire en fin de compte abolir l'Eurydice imparfaite et réelle et la remplacer par une image d'elle qui est en lui. Tel Narcisse, il ne peut s'arracher à lui-même, incapable qu'il est de se dépasser dans l'amour d'autrui. Il se plaint de la dualité qui subsiste dans l'amour; et, au lieu de ^{se}réjouir de l'indépendance d'Eurydice, il y voit un mal, et ne songe qu'à l'Eurydice idéale.

Mais cette Eurydice n'existe pas. Voilà pourquoi Orphée se précipite de toutes ses forces vers le néant où il croit enfin la rejoindre. L'image idéale, telle un mirage, l'attire vers la mort. Et M. Henri, au nom d'Anouilh, fait miroiter la vision aux yeux d'Orphée qui n'est que trop porté à y croire: "J'ai été désolé que tu aies mal.

1. Ibid., p. 73-74.

Mais cela va être fini maintenant. Tu vas voir comme tout va devenir pur, lumineux, limpide... Un monde pour toi, petit Orphée..."¹ Et c'est bien un monde pour Orphée qui s'ouvre, ce néant qui se fait "pur, lumineux et limpide" pour le recevoir et l'unir à Eurydice. Le "noir" du dénouement est maquillé en "rose"; la mort devient un refuge.

Mais qui donc est Orphée pour qu'un tel monde lui soit doux? Comme d'autres personnages d'Anouilh, mais plus clairement encore, il incarne notre désir d'évasion; et la tentation que représente pour nous le néant quand nous parvenons à nous persuader qu'il n'est pas Nuit, mais Lumière. Orphée s'élance vers la mort parce qu'il pense y trouver une Eurydice incorruptible. Il refuse la créature imparfaite mais réelle; il rejette ce qui est à sa mesure, ce qui sollicite une alliance et une fidélité concrètes; en définitive, il cherche l'absolu. Là se trouve sans doute l'explication du titre de la pièce, nommée d'après l'héroïne plutôt que d'après le héros. Eurydice, c'est cet absolu insaisissable qu'Orphée préfère à la femme réelle. Quoiqu'il en soit, c'est en cela que réside tout le pathétique de la pièce et toute sa vérité; Eurydice est victime de l'image abstraite qu'Orphée s'est forgée d'elle. La personne est sacrifiée à l'idée. Anouilh, avec une logique impitoyable, est allé jusqu'au bout du mythe dans ce que celui-ci avait de plus morbide. Il faudra attendre l'oeuvre de Pierre Emmanuel pour qu'apparaisse, dans l'interprétation moderne du mythe d'Orphée, un élément d'optimisme. Pour cet auteur en effet, la mort d'Orphée représente, non l'aboutissement final de la condition humaine, (comme c'est le cas chez Anouilh) mais un commencement de rédemption.

1. Pièces Noires, p. 409

CHAPITRE VI

LE MYTHE D'ORPHEE DANS LA POESIE RECENTE

CHAPITRE VI

LE MYTHE D'ORPHÉE DANS LA POÉSIE RÉCENTE.

Quittant le domaine du théâtre, nous nous aventurerons maintenant dans celui de la poésie où le mythe d'Orphée apparaît sous un jour fort différent. Le théâtre en effet, bien que présentant le mythe selon les goûts personnels des auteurs et selon leurs époques respectives, l'avait néanmoins suivi avec fidélité dans le développement chronologique de ses épisodes. Chaque pièce était comme une variante du mythe originel; et, là où le sens différait de la signification primitive, il était possible pourtant de retrouver une trame fixe et un dénouement attendu. Le couple Orphée-Eurydice et la succession des événements formaient le commun dénominateur de toutes ces oeuvres dramatiques.

Il n'en est point ainsi avec le poète. Celui-ci n'est pas tenu à la narration du mythe ni à une explication complète de son sens. Ne compte que l'affinité entre le poète et le mythe. Il s'établit entre eux une sorte d'osmose: le mythe devient vivant au regard intérieur du poète, et le poète apprend à contempler le réel sous l'angle du mythe; les symboles s'entre-pénètrent. En apparence, le poème s'éloigne du mythe; mais, au yeux du poète, la ressemblance superficielle seule est abandonnée, laissant subsister un rapport beaucoup plus profond: une véritable identité. Car, dans les vicissitudes du héros mythique, le poète a reconnu son propre cheminement intérieur.

Tel est tout d'abord le cas de Pierre-Jean Jouve. Chez lui, le mythe d'Orphée apparaît dans le cadre d'un mythe beaucoup plus personnel, appelé le mythe d'Hélène, ou mythe de la Femme. Dans ce mythe-ci, le drame de la vie du poète suit par certains aspects la légende d'Orphée. Hélène, l'héroïne, est un personnage du récit Dans les années profondes; lié à la vie de l'auteur, ce personnage est "composé avec trois figures de femme éloignées l'une de l'autre".¹ De ces trois figures, une en particulier exerça sur l'auteur une influence tragique entre toutes; ce fut Lisbé. Rencontrée à Paris au temps de la jeunesse du poète, elle disparut pendant vingt-quatre ans pour surgir à nouveau devant lui, un jour, fortuitement. Bien que mariée à un officier dans une ville de province, Lisbé éprouve cependant pour le poète le même attrait que jadis et désire renouer l'amitié ancienne "comme si le temps avait disparu". Lui, de son côté, s'éprend de Lisbé sans cesser de lutter contre ce sentiment. C'est alors qu'il visite dans l'Égadienne, le village de Soglio; la pensée de Lisbé ne le quitte pas un instant. Il la revoit l'année suivante, mais leur bonheur est de courte durée: la maladie guette Lisbé et assombrit à tel point leur liaison que le poète entrevoit déjà la disparition de Lisbé, et qu'il transpose en mythe la pensée de cette femme encore vivante. D'un trait, poussé par une émotion intense, il écrit le récit Dans les années profondes, où Lisbé apparaît sous les traits d'Hélène de Sannis. Il revoit Lisbé une dernière fois au bout de deux ans de séparation volontaire; peu après, elle meurt d'un cancer. La crise sentimentale causée par la disparition de Lisbé donne naissance au mythe d'Hélène qui ne cessera dès lors de s'exprimer dans la poésie de l'auteur; et ce mythe devient peu à peu celui

1. En Miroir, p. 67.

de la Femme, "union en un acte de l'Eros passif et de la Mort". C'est dire combien l'Hélène de Pierre-Jean Jouve est proche d'Eurydice; et l'on ne s'étonnera point de la place qu'occupe le personnage d'Orphée dans Matière Céleste, recueil de poèmes où s'exprime le premier choc du deuil de l'auteur. L'étude du récit, puis celle des poèmes, permettra de saisir sur le vif la transformation du mythe chez Pierre-Jean Jouve. Plus que la vie d'Hélène de Sannis, c'est sa mort qui forme le centre d'intérêt vers lequel converge le récit Dans les années profondes. L'amour de Léonide pour l'héroïne est inspiré de celui qu'au temps de son adolescence l'auteur eut pour la femme d'un officier beaucoup plus âgée que lui. A peine émancipé de l'influence maternelle, Léonide n'avait encore éprouvé à l'égard des femmes que respect, en même temps qu'une secrète hostilité; c'est donc un sentiment tout nouveau que l'attrait exercé sur lui, dès la première rencontre, par Mme de Sannis. Devant elle, il se sent homme pour la première fois, et elle devient pour lui l'objet d'une lointaine adoration. C'est elle qui, en demandant à Léonide son amitié, accomplit le premier pas; dès lors, promenades et visites les réunissent souvent. C'est à peine si la pensée du comte Humbert de Sannis, époux d'Hélène, intervient dans cette idylle; le comte était toujours absent et paraissait donner à sa femme une entière liberté. Une nuit pourtant, ayant appris d'Hélène le retour imminent de son mari, Léonide fait un étrange rêve. Il s'y voit au milieu d'une noce. La mariée, inconnue de lui et vêtue de noir, lui inspire subitement un grand amour. Tous les convives parlent de "mauvais mariage", mais le héros ne peut intervenir pour la sauver, bien qu'il prévoie son malheur. Soudain, la

"femme noire" lève le bras et éclate d'un rire strident: "La belle femme en éclatant de ce rire désespéré partait vers sa mort entre les vallons verts, pendant que notre scène s'effaçait dans la brume verte et noire."¹ Ce rêve de la Femme Noire (dont le symbolisme parcourt l'oeuvre entière de Jouve) change profondément les sentiments de Léonide à l'égard d'Hélène de Sannis. Il préfigure, en effet, la mort d'Hélène, et révèle la force désespérée de l'Eros en lutte contre la mort. En même temps, il s'y ajoute une intensité, et comme une dimension infernales: le costume noir de la femme marque la culpabilité qui s'attache à l'Eros. Jusque là, Léonide avait simplement admiré Hélène. L'intervention du mari fait surgir l'idée d'Hélène comme être physique appartenant à un autre. C'est l'explication du "mauvais mariage", auquel Léonide voudrait arracher son amie. Cependant, il est impuissant à enfreindre sa destinée, et la femme noire se précipite vers la mort en riant: instabilité et insouciance de la nature féminine, que Léonide avait constatée chez Hélène. Désormais, son amour se chargera d'angoisse. Il devient jaloux du comte Humbert; il se met à comparer Hélène à la femme noire de son rêve, et pour sceller la ressemblance, il pose un baiser dans les cheveux d'Hélène. De jour en jour, la beauté d'Hélène l'obsède davantage. C'est elle pourtant qui, la première, exprime un aveu direct. Alors, un étrange sentiment - sorte de vision - saisit Léonide: "celle de l'Etranger. L'Etranger, ce n'était pas elle et ce n'était pas moi, mais différent d'elle, de moi et de nous; c'était peut-être: nous... La volupté étrangère à l'amour (mieux, la guerre) était sa fonction. En même temps, il était atroce et ne voulait que

1. Histoires sanglantes, p. 225

'voir'." ¹ Cet intrus est le sentiment de culpabilité, réplique du serpent au jardin d'Eden, et signifie que l'Eros est "blessé" ² et que la joie de l'amour doit nécessairement s'accompagner du sentiment de l'erreur.

L'arrivée d'un quatrième personnage vient compliquer davantage encore une situation sentimentale déjà tendue. Pauliet, neveu de M. de Sannis, vient s'installer au château et cause mille inquiétudes à Léonide qui le rencontre pour la première fois. En effet, Léonide soupçonne une intrigue passée entre Hélène et l'inconnu. Mais Pauliet ne se présente guère comme le rival attendu par Léonide: il a l'air bon et humain, et c'est un grand malade, atteint de tuberculose. La gravité de son état et, sans doute, le pressentiment de sa fin toute proche accentuent la tendance libertine que lui attribue la rumeur publique. Dans toutes ses conversations avec Léonide, une sorte de frénésie érotique se fait jour: "Le fond de sa nature était un amour frénétique, un amour d'amour, anonyme" qui n'était que le signe de son angoisse: "...ce ne pouvait être que pour augmenter la soif et par peur que la soif pût être étanchée." ³ Cet aîné si blasé devine sans peine le secret de Léonide et insiste pour l'aider à conquérir sa cousine. D'abord indigné, Léonide se laisse gagner peu à peu au point de vue matérialiste de son ami; l'obsession de la femme le saisit à son tour. Il s'y mêle quelque chose de tragique. Car l'amour, lorsque Pauliet en parlait, assumait un sens voisin de celui de la mort; l'amour est un

1. Ibid., p. 240

2. En Miroir, p. 108

3. Histoires Sanglantes, p. 247

abîme où il faut se précipiter sans y/ penser. Pauliet paraissait en coquetterie avec la mort; il affectionnait les promenades au cimetière et parlait volontiers de sa fin rendue proche par la maladie et la débauche. Cet état d'esprit n'était pas non plus étranger à Hélène. Il répugnait à Léonide; mais, en s'y pliant, il avait l'impression de "faire exception pour la sensibilité d'Hélène". Bref, Pauliet projette sur Léonide et Hélène une ombre qui assombrit leur amour et lui donne une ambiance tragique. En cela, il accomplit la vision de l'Etranger qu'avait eue Léonide; il est l'ange de la mort.

La mort de Pauliet, lorsqu'elle survient au bout de quelques semaines, a pour effet de rapprocher davantage Léonide d'Hélène, sous le signe du deuil. Hélène avait quitté son château de Sogno pour assister Pauliet au château de Ponte; c'est de là qu'elle fait part à Léonide du décès de Pauliet, et là qu'elle invite le jeune homme. Malgré l'apparente sécheresse avec laquelle elle relate la fin de Pauliet, Léonide s'aperçoit qu'elle est terrorisée par la pensée de la mort. Cette frayeur est attisée par la cruauté indirecte et longuement calculée du comte de Sannis, qui avait permis la liaison de Pauliet et d'Hélène, non par détachement comme Léonide l'avait cru tout d'abord, mais connaissant la hantise de la mort chez sa femme, afin de forcer celle-ci à contempler cette agonie. Léonide, de son côté, songe à Pauliet d'une manière fort curieuse. Il croit voir son ami l'exhorter à conquérir Hélène, et l'entendre parler en ces termes: "Vis, passe, arrive à elle ... Moi, ma mère ne m'a jamais quittée, et je suis mort."¹

1. Ibid., p. 271

Cette phrase fort révélatrice éclaire non seulement le personnage d'Hélène mais tout le mythe chez Pierre-Jean Jouve. Afin d'accomplir sa destinée, l'homme doit "quitter sa mère" pour arriver à la femme. La mort (au sens figuré) guette celui qui, paralysé par le peur de vivre, ne s'émancipe jamais de l'influence maternelle et recherche en chaque femme le reflet de sa mère; c'est de là que vient le donjuanisme de Pauliet, qui va d'aventure en aventure sans jamais retrouver l'image parfaite. Pauliet, comme les personnages d'Anouilh, haïssait la vie car comme eux, il était un éternel adolescent effrayé par l'avenir. Après sa mère, c'est une Hélène maternelle que Pauliet avait le plus aimée. Il représente donc ce que Léonide doit cesser d'être pour atteindre sa stature d'homme: le prisonnier de l'image de sa mère.

C'est d'ailleurs pour cette même raison qu'Hélène est condamnée à mourir à son tour. Pierre-Jean Jouve est très marqué par la psychanalyse; or, du point de vue psychanalytique Hélène - ou Eurydice - meurt parce qu'inconsciemment l'homme désire la supprimer. Il l'aime mais il lutte contre elle et la victoire de son moi lui importe plus que tout. Dans les années profondes montre très clairement cette libération inconsciente que mythe et fiction littéraire, affranchis des obstacles moraux de la vie réelle, présentent comme un fait accompli. Léonide a l'intuition de ce rapport insondable qui existe dans le coeur de l'homme entre la mère et la femme. Il se rend compte de la transformation que déjà Hélène lui fait subir: "C'était fini de la critique de moi-même, précise et accablante. Par l'amour, en Hélène et par Hélène, pensai-je, j'approchais de la déraison inévitable et féconde, je touchais à la source lointaine et trouble, qui est celle des Mères. L'orgueil de la mue doit

être éclatant chez l'animal... Je l'éprouvais au plus haut point... par un moi sorti et affranchi du "moi seul".¹ Pourtant, cet affranchissement n'est qu'illusoire tant qu'Hélène reste en vie. Elle meurt cependant d'une manière subite et mystérieuse, alors qu'elle venait de recevoir Léonide dans son appartement pour la première fois.

Les pages finales de la nouvelle sont empreintes d'une sérénité inattendue. Léonide y acquiert le sentiment qu'Hélène existe pour lui dans l'immortalité, sentiment qui n'est en fait que le reflet de son propre état d'âme. Il parvient à une élévation spirituelle telle qu'il n'en avait jamais éprouvé de pareille; c'est la parfaite sublimation de son amour. Son intuition de l'âme d'Hélène est issue de la douleur de la séparation; elle n'apparaît que progressivement, et il est intéressant d'en suivre la naissance, car elle nous apprend comment la poésie naît de la douleur humaine; par quels chemins, Orphée, séparé d'Eurydice, parvient à la poésie; et, pour parler un langage plus proche encore de la pensée de Jouve, comment le "sens de la fin", et le deuil causé par l'absence de la bien-aimée, préparent le poète à la création.

D'abord, Léonide ne parvient pas à accepter la réalité de la mort d'Hélène. Il conçoit l'idée fixe "de l'arracher à la mort, l'enlever, morte, à la mort, la forcer à revivre quelque part, en moi, en nous, la ressusciter, par force, au moyen d'une concentration de moi-même".² Il lui semble que loin d'être morte Hélène va entrer avec lui dans un absolu de l'existence; que puisque lui, il vivait, elle non plus

1. Ibid., p. 271

2. Ibid., p. 282

ne pouvait être morte. Il l'imagine un instant comme une "fausse morte". C'est l'arrivée sur la scène du médecin et d'autres personnages qui finit par rendre Léonide pleinement conscient de son malheur. Et lorsque, s'étant endormi dans sa chambre, il se réveille en sursaut parce qu'il croit entendre la voix d'Hélène, la sensation soudaine du "jamais plus" lui arrache un cri de terreur. Il tente alors de se représenter l'absence, qui lui apparaît comme une asphyxie de l'être; il lui semble que les sources de sa vie à lui sont tranchées de l'extérieur. Mais, au matin, ce sentiment désespéré fait place à une révélation quasi religieuse. C'est comme si de quelque lieu très lointain Hélène agissait sur son âme; du moins, c'est ce qu'il veut croire: "Quand l'être le plus frappé ne peut plus faire un seul mouvement, il doit accepter."¹ Pour Léonide, cette acceptation revêt un sens heureux, puisqu'elle lui restitue la présence spirituelle d'Hélène. "Oui, apparaissait en moi une puissance extraordinaire. Oui, il se faisait un travail mystérieux et simple. Je ne doutais plus de la toute-puissance de son âme."² Il sent la certitude de gagner d'Hélène retrouvée et vivante en lui. Le sentiment de l'horreur fait place à une sérénité créatrice. Cependant, la crise n'est point terminée, et pendant plusieurs jours encore le déchirement de la douleur alterne avec la paix mystique. La nuit, d'étranges rêves hantent Léonide et se mêlent à ses pensées; il croit voir défiler devant lui toutes les phases de la destinée d'Hélène. Pourtant, ces visions sont de moins en moins Hélène, et de plus en plus la Femme: différentes figures de femme paraissent se "détacher" de

1. Ibid., p. 286

2. Ibid., p. 286

l'image d'Hélène, puis "rentrer" en elle. Toutes, elles représentent Hélène, mais en même temps, également, quelque vérité profonde. Dans ce mystérieux domaine du rêve, "quelque part où la ressemblance entre les figures n'est pas nécessaire", Hélène est identifiée à la Femme Noire du songe de naguère. Celle-ci avait été, Léonide le savait, la préfiguration d'Hélène mal mariée et qui allait mourir. Maintenant, il apparaît au jeune homme qu'un sens nouveau émerge du rêve: la Femme Noire dépasse tout ce qu'Hélène avait été; elle représente la Femme dans sa réalité primordiale. Dans ces rêves, Hélène devient d'abord la mère de Léonide, et ensuite sa maîtresse; et la Femme Noire incarne alors la conduite trop maternelle d'Hélène contre laquelle Léonide s'était dressé.

Mais l'épisode devenu mythe est voué à une transformation bien plus complète encore. La Femme Noire - ou Hélène - cesse tout à coup d'être quelqu'un d'extérieur à lui, et devient comme une partie de lui-même, "un morceau de ma chair". Déjà, Léonide s'achemine, inconsciemment, vers la poésie; or le mythe, chez le poète, est intériorisé. Tout se passe en lui, et les personnages ne sont que différents aspects de son âme. Symboliques, ils n'en sont pas moins réels: ils vivent en lui. Hélène existe maintenant à un autre niveau de réalité. Dans cette dialectique de la poésie et de la vie réelle, tout ce qui importait en Hélène ressuscite dans la destinée de Léonide. Plus encore: il semble que, pour amener le jeune homme à la plénitude de son existence spirituelle, la mort d'Hélène ait été indispensable. "Comme si la désespérée, celle qui éclate de rire, celle qui doit fuir dans le malheur, c'était moi, le mystère même de moi, la partie qu'Hélène m'avait permis d'épouser;

comme si, pour le salut de cette femme noire qu'elle avait devinée, prédestinée à la fuite, Hélène avait sacrifié sa vie."¹

Ainsi, l'histoire de Léonide et d'Hélène, écrite quasi prophétiquement avant la mort de Lisbé, préfigure-t-elle la crise spirituelle de "Matière Céleste"; dans ce recueil, en effet, le mythe de la femme se déroule poétiquement suivant les mêmes péripéties, depuis la révolte de l'amour privé par la mort de son objet charnel, jusqu'au renoncement, et à l'intuition d'une présence universelle de la bien-aimée. C'est donc un trait d'union entre les deux ouvrages que ce paragraphe ultime des Années profondes où Léonide fait vœu de se consacrer comme poète à l'image de la Femme Noire. Car déjà, les secousses profondes qu'il vient d'éprouver se cherchent une forme dans son esprit. Sans pouvoir encore nommer cette expérience, Léonide sent qu'elle accapare sa destinée. "Par le fil de la remémoration et évocation, par le mouvement de l'amour qui y adhérait, par la puissance du tremblement de terreur et de la nostalgie,... je sentais des choses confuses se recréer, qui cherchaient un nom, des noms, qui de l'intérieur de la pensée allaient trouver leurs noms magiques et se précipiter au dehors."² Seul, l'état d'inspiration poétique lui permettra désormais de communier avec Hélène. Même, il pressent la forme de cette poésie naissante, qui jaillit au plus obscur du subconscient et se cristallise en symboles. "C'était un vol d'oiseaux nocturnes plus clairs que les oiseaux du jour"³. L'adolescent qu'est Léonide ne sait encore fixer sur le papier ce qu'il éprouve;

1. Ibid., p. 289

2. Ibid., p. 289

3. Ibid., p. 289

mais le poète qu'est l'auteur recueille précieusement les fruits spirituels de la nouvelle. L'expérience que relatent ces pages ouvre pour Léonide "une source parfaite et inépuisable"; quant à l'auteur, c'est le pourquoi de sa vocation poétique qui s'y dévoile.

Les trois thèmes de l'amour, de la mort et du chant sont donc inextricablement liés dans le mythe d'Hélène, forme que prend chez P.-J. Jouve le mythe d'Orphée. Que ce mythe est un élément permanent dans son oeuvre, le poète nous l'affirme lui-même. "Le mythe d'Hélène ne voulut pas me quitter. Il se transforma aussitôt dans la poésie sous diverses formes."¹ Comme l'auteur l'avait prévu dans les dernières pages des Années profondes, cette source lui demeure ouverte. Il y a continuité parfaite entre la fin du récit et le développement poétique de Matière Céleste: là, Hélène morte-vivante reparaît triomphalement. Au surplus, dans l'expression poétique, il devient infiniment plus évident à quel point ce mythe est pour Jouve aventure intérieure et profondément personnelle. Les poèmes de Matière Céleste, ce sont les métamorphoses d'Hélène, les lumineuses et les sombres, "dans la zone in-nommable où une telle créature de Dieu ne peut pas ne pas exister encore."² Cette zone n'est autre que le subconscient du poète, où se créent ses mythes. Voilà une des raisons pour lesquelles, après les Années profondes, Jouve n'écrit plus aucun roman, mais se consacre entièrement à la "seule et libre poésie". Elle seule, en effet, lui permet d'exprimer la vérité originelle qu'Hélène a fait jaillir en lui. Désormais, le roman avec ses exigences chronologiques devient trop encombrant; il n'y a que la poésie

1. En Miroir, p. 76

2. En Miroir, p. 77

ibid.,

symbolique qui sache réunir en une même vision passé, présent et avenir.

Le recueil Matière Céleste s'articule suivant trois phases qui sont celles du mythe d'Hélène. En premier lieu, c'est le thème de la mort d'Hélène: la douleur et la hantise de sa disparition, le souvenir des heures passées avec elle qui semble mêlé au paysage. C'est l'expression de l'Eros délirant dans sa solitude; c'est Orphée se lamentant sur la perte d'Eurydice. Le second thème est celui de "nada": le néant, l'absence. Le poète commence à comprendre le sens de sa souffrance. L'absence n'est plus seulement un vide; elle peut devenir une plénitude dans la mesure où l'éros privé de son objet peut et doit se transformer "en Verbe, en amour divin".¹ La tombe d'Hélène apparaît transfigurée. En réalité, il ne s'agit pas ici d'un mécanisme psychique simple, au contraire: nous verrons en analysant le symbolisme de Nada que le cheminement du poète est douloureux et malaisé: "le vent souffle en plusieurs sens",² et c'est souvent dans le sens de l'obsession, non de la libération. On remarque dans cette partie de Matière Céleste un prolongement des images hantées de Sueur de Sang. Si l'aspiration religieuse s'y fait jour parfois, bien souvent aussi l'angoisse du néant s'y exaspère. Dans la mesure où Nada est tout cela: absence et angoisse, aspirations, rechutes tumultueuses, on peut affirmer que c'est là la phase infernale du mythe d'Hélène; une Hélène (et le parallélisme avec Eurydice est évident ici) non rencontrée encore dans le dédale de l'enfer.

1. Ibid., p. 125

2. Ibid., p. 126

La dernière phase, intitulée "Matière céleste", est celle d'Hélène mystiquement retrouvée. C'est ici qu'on peut lire plusieurs poèmes ouvertement consacrés à Orphée, et que se résoud l'expression paradoxale de "matière céleste". La matière qu'est la vie de l'homme avec ses vicissitudes est spiritualisée. La "poussée physiologique" se transforme en "valeur culturelle" d'après la définition du symbole de Malinowski qu'adopte Pierre-Jean Jouve. Pour le poète, la vision du monde est définitivement transfigurée. L'aboutissement du thème Nada est l'acceptation -- renoncement total à la suite duquel le monde est restitué au poète et renouvelé pour lui. Ce n'est pas que l'Eros ait disparu; mais il a "produit de toutes parts un approfondissement illimité".¹ Le poète apprend à communiquer avec l'inconscient universel au-delà de lui. Par la poésie, il s'établit entre l'humanité et lui un rapport qui est amour; la mort d'Hélène a porté son fruit. Eurydice est retrouvée alors même qu'Orphée éprouve la mort spirituelle, qui est renoncement.

En distinguant dans Matière Céleste ces trois thèmes, ou phases, il ne faut cependant pas oublier qu'il n'existe point entre eux de division nette, car le mythe ne se déroule pas une fois pour toutes dans le temps, comme c'était le cas dans la nouvelle. Ici, tout est développement de symboles exprimant l'expérience intérieure du poète. Il n'y a pas plus de "phases" que de victoire gagnée une fois pour toutes sur un amour perdu et dépassé. La lutte, au contraire, est mille et mille fois recommencée, le poème s'efforçant d'en capter le mouvement intime: tumulte où les progrès alternent avec d'obscures rechutes, où l'Eros,

1. Sueur de Sang, p. 14

tour à tour orgueilleux et blessé, est tantôt obsédé par la chair et tantôt infiniment tendu vers la sainteté; où tout se présente simultanément et dans une même masse de parole vivante - car la vie du poète est une et son poème doit en exprimer l'unité douloureuse et cachée. Dès lors, le mythe apparaît comme le recommencement perpétuel du combat intérieur contre la Femme Noire.

Nous allons étudier quelques-unes des expressions les plus frappantes du mythe dans le recueil Matière Céleste, et plus particulièrement les poèmes consacrés à Orphée lui-même, personnifiant le poète dans sa lutte. Le premier poème, "Matière céleste dans Hélène", montre déjà Hélène transfigurée: morte, elle est ressuscitée dans la beauté du paysage que perçoit le poète:

"Dans la matière céleste et mousse de rayons..."¹

Elle revit encore dans certains états d'âme créateurs, inspirés d'elle et de la vie débordante, de la confiance en l'avenir qui la caractérisaient:

"Dans le crépitement de l'espoir et la tension belle
Des entrevues des yeux..."²

Hélène, c'est encore la quête de la connaissance à laquelle s'astreindra dorénavant le poète:

"Dans la matière de la connaissance aux yeux tout blancs."³

Bref, Hélène se transforme en une sorte d'être cosmique qui change l'univers aux yeux du poète, en même temps qu'elle est transfigurée pour lui; toute expérience, toute vision, -- tout battement de cil -- la renferment désormais:

1. Matière céleste, p. 9
2. Ibid., p. 9
3. Ibid., p. 9

"A chaque cil ouvert
Quand sont précipitées, pliées et refermées
Les immenses statues vertes des paysages que l'on aime
Ici mon ami s'est recomposée
Hélène, après qu'elle est morte."¹

("Une ample comédie à ceut actes divers"). Ce sont là les paroles d'un Orphée qui serait déjà rasserené après la mort d'Eurydice; mais le ton élégiaque ne se fait pas attendre. Le poète se demande où se trouve maintenant la bien-aimée, et s'attarde un instant à songer à ce qui reste d'elle:

"Où es-tu vis-tu toujours es-tu dans nos mains
Ou sous les chocs de la lumière primordiale...
Es-tu grande encore..."²

Mais il en revient rapidement à la pensée du calme - voire, de la beauté de la mort:

"Que tu es belle maintenant que tu n'es plus..."
Et encore:
"Il fait beau sur le plateau désastreux, nu et retourné
Parce que tu es si morte."³

("Hélène")

Hélène devait mourir; sans cela, le poète n'eût jamais perçu certaines beautés, jamais atteint à la stature de poète véritable; son approfondissement a pour rançon la disparition d'Hélène. Pensée monstrueuse, et qui ne fut pas sans effleurer la conscience du poète dans la vie réelle, puisqu'il écrit: "J'admets que j'aie fait surgir Lisbé au moment où l'oeuvre avait besoin d'elle. Notre volonté souterraine n'a ni présent, ni avenir, ni passé..."⁴ On se souvient, en effet, que la mort de l'Hélène fictive précéda celle de Lisbé, qui eut le temps de prendre

1. Ibid., p. 9
2. Ibid., p. 10
3. Ibid., p. 11
4. En Miroir, p. 75

connaissance des Années profondes; et que la description d'Hélène à ses dernières heures préfigura, au dire du poète, avec une ressemblance hallucinante, la conduite de Lisbé. Le thème de la nécessité de la mort de l'autre apparaît ainsi comme une des implications secrètes les plus dévastatrices du mythe d'Hélène. L'inconscient universel, qui a créé le mythe pour y cacher sa culpabilité, et la pensée des poètes qui recréent le mythe à leur manière, convergent entièrement ici. Soit que le poète perçoive quelque affinité entre le mythe et sa vie, comme cela semble être le cas chez Jouve: "Il fallait admettre que j'eusse le mythe en moi-même, pour l'avoir traité de cette façon à partir des accidents de ma vie"¹; soit que cette affinité existe simplement entre le mythe et l'idée directrice de l'oeuvre, comme c'est le cas de l'Eurydice d'Anouilh, où rien ne nous est livré du coefficient personnel de l'auteur, et où nous savons seulement qu'il existe un accord primordial entre la pureté et son envers, la "haine de la vie"; dans les deux cas, c'est la volonté inconsciente du héros que l'héroïne meure, parce qu'elle est plus belle dans la mort, c'est à dire que morte, elle accomplit mieux l'image idéale qu'il se faisait d'elle. L'Orphée de Ségalen préfère aussi de voir Eurydice engloutie par l'enfer plutôt que de la voir vivre dans la réalité charnelle. Or, cette obscure volonté de supprimer l'autre en tant que réalité actuellement vivante constitue également aux yeux des psychanalystes l'explication du mythe - et particulièrement du regard en arrière. L'oeuvre littéraire inspirée du mythe est alors l'expression d'une ruse du coeur humain commune à tous mais que le poète sait, mieux que d'autres, cristalliser. Car, si le mythe est

1. Ibid., p. 75

valable pour tout homme, il l'est surtout, aux yeux de Jouve, pour le poète. Le sentiment de l'imminence de la mort lui apparaît comme nécessaire à la création poétique. Parce qu'elle nous met en face de nos limites, la mort force l'esprit à l'achèvement de formes. C'est lors de la perte d'Eurydice et du pressentiment de sa propre mort qu'Orphée crée les chants les plus beaux. "L'artiste est celui qui caresse le mieux de telles pensées, qui pense la mort de façon active et sait l'utiliser... L'artiste est celui qui met sa mort en valeur."¹ Tout ceci, d'ailleurs, se forge dans l'inconscient; consciemment, créer des formes correspond au désir d'enclorre les plus beaux aspects de la vie, et l'amour en particulier, dans une sorte d' "éternité statique".

Sentant tout cela, le poète n'en est pas moins déchiré de douleur; mais il sait que sa douleur a un sens et que la mort d'Hélène lui permet d'accéder à une harmonie avec le ciel:

"Qu'il est doux
De sentir la main savoureuse du ciel
Fouiller la place vide où se trouvait le coeur."²

("A l'autre monde").

Parfois, le poète s'adresse encore à Lisbé, modèle d'Hélène, et lui reproche la plénitude même de sa présence dans le paysage environnant comme dans son âme à lui, malgré le temps déjà écoulé depuis sa mort.

"Où es-tu fausse morte
Corsetée dans les malheureuses étoiles?"³

("Juin ou Lisbé").

C'est sans doute dans cet intime mélange de la pensée d'Hélène (et Hélène

1. Ibid., pp. 102-3.

2. Matière céleste, p. 12

3. Ibid., p. 14

représente toute femme), de celle de la mort et de celle de la nature qu'il faut chercher l'explication du terme paradoxal "matière céleste". Ces trois grands thèmes romantiques, Jouve ne les traite point selon le mode romantique. Si un ton élégiaque parcourt certains vers et leur donne l'accent poignant de la vérité sans lequel l'ouvrage paraîtrait fort aride, ce ne sont là cependant que des rappels de la blessure d'où le mythe a jailli. Le poète ne s'y attarde point; très vite, les sentiments se résolvent en symboles. Est-ce à dire que sa douleur s'objective et que le poème devient quelque méditation philosophique sur le problème du mal? Ce serait bien mal comprendre Pierre-Jean Jouve que de voir en lui un "poète philosophe". Le symbole lui permet, il est vrai, de transposer l'émotion; mais ce n'est pas en une vérité abstraite et aisément communicable. Le symbole n'est jamais tout à fait sevré des racines de son être. C'est pourquoi "matière céleste" ne doit point apparaître comme quelque monstrueux concept philosophique, mais comme l'expression symbolique de ce que le poète, ayant perdu Hélène, ressent en face de l'univers:

"La matière céleste est une mais illusoire
Sont les accidents célestes (et j'ai bien cru
Que je perdais mon nom mon sexe et ma couleur
Ma pensée dans ces paysages épouvantés)"¹

Jouve est hanté par l'Un. Le céleste et le matériel s'unissent dans sa vision du monde extérieur. Le ciel sanctifie la matière; c'est ainsi que la beauté d'Hélène avait quelque chose de céleste (il faut tenter de répudier toute la banalité littéraire de cette expression et ne songer qu'à son sens le plus primitif: la beauté, aux yeux du poète, est un don du ciel). Le poète se doit d'exalter ce don car la poésie est, croit-il,

1. Ibid., p. 18

un "exercice spirituel permettant de voir le monde sous la lumière de la révélation".¹ D'ailleurs, le divin rest à jamais caché, et s'il se manifeste à l'homme ce n'est que dans l'évènement matériel, dans l'accident. Pour celui qui sait faire le silence en soi-même et contempler dans l'humilité, pour celui qui dans le renoncement sait retrouver l'innocence, "un monde nouveau éclate"; les évènements de la vie se rejettent à leur tour sur le ciel, et l'éros transfiguré s'élève jusqu'à lui:

"Le ciel est formé d'amours
De restes inouïs de baisers dans les espaces..."²

Cependant, la sérénité de l'innocence retrouvée n'apparaît dans Matière Céleste qu'à l'état d'espérance, et les vers mêmes que nous venons de citer ne sont encore, très exactement, que la projection d'une émotion vers le monde extérieur. A plus tard, dans Innominata par exemple, la apix mystique de l'âme. Ici, le poète voit encore le monde avec le regard du péché: dans un état de lutte entre le céleste et le matériel. C'est une perspective de la tentation et du combat avec l'ange perpétuellement renouvelé. Et la tragédie de ces "paysages épouvantés", c'est qu'il est encore impossible, parfois, d'y distinguer le démoniaque du divin. Les "accidents célestes" y sont "illusoires", les joies éphémères, le mal y est dans le bien, et "Satan dans la création comme un ver dans un fruit", disputant "à Dieu sa chair".³ Ainsi, l'être est déchiré par la lutte en lui de forces obscures qu'il n'est pas en mesure d'identifier: c'est le triomphe de la conception freudienne. Et le mythe qui exprime cet univers obsessionnel est comme situé entre la chute et la rédemption,

1. M. Raymond, De Baudelaire au surréalisme, p. 323

2. Matière Céleste, p. 23

3. Marcel Raymond, op cit., p. 323

sous le signe de quelque culpabilité écrasante et sans recours.

C'est pour cela que l'enfer s'y mélange inextricablement au ciel. Le poète, nous l'avons vu, échappe parfois à l'obsession. Il lui arrive cependant d'en revenir aux cheminements souterrains; il revoit Hélène "au pays de la mort" et elle lui demande de la guider hors des ténèbres:

"Conduis-moi dans ce couloir de nuit,
Amant pur amant ténébreux
Près des palais ensevelis par la nostalgie"¹

("Hélène dit")

Mais elle lui rappelle aussi la réalité de l'évènement de la mort, et de ce sens interdit dans lequel l'esprit du poète ne doit plus se complaire:

"Que veux-tu prendre sur mon sein qui fut vivant...
Pourquoi viens-tu à l'épaisseur de mes vallées de pierre?"²

("Hélène dit")

C'est le souvenir d'Hélène qui exige maintenant d'être transmué en une force féconde, et demande que cesse le deuil morbide. Le poète revient alors à ce qui d'Hélène reste vivant - son âme infiniment proche de la sienne propre et qui existe désormais en lui seul:

"Quel faible rempart nous sépare ô mon âme
Quelle douce communication
Entre toi et moi qui t'ai perdue
Quel mystère des jours des pensées et des nuits."³

("Le même à la même").

C'est ainsi qu'au tumulte des émotions violentes succède un de ces "allègements" qui, d'après Marcel Raymond, jalonnent l'oeuvre de Jouve

1. Matière céleste, p. 28

2. Ibid., p. 28

3. Ibid., p. 33

et font oublier ses tentations démoniaques. La série des poèmes d'Hélène se termine sur un "Tempo di Mozart" presque clair, presque heureux. Le poète trouve un repos, si éphémère soit-il, dans la beauté. Ce nouvel état d'âme surgit sans aucune raison apparente, sinon la gratuité même de la beauté qui nous envahit malgré nos résistances moroses.

"Comme ils sont caressants les coeurs du génie vert...
Qu'il est pur! sans raison, le volume de l'or..."¹

("Tempo di Mozart")

La beauté est autonome; elle peut jaillir au sein de la douleur ou de l'injustice. Elle peut même, dans un certain sens, provenir d'elles:

"La terre enfoncerait son sein dans la justice
L'azur l'azur l'azur! tendre et bleu périrait..."²

Peut-on en effet imaginer que le beau soit possible, ou même nécessaire, dans un univers parfaitement juste? Ne serait-il pas exclu de la sainte monotonie de celui-ci? C'est l'imperfection même de notre existence qui nous force d'aspirer à la beauté, rêve substitué par nous à la réalité trop sévère. Nouvel aspect de notre mythe: le poète se venge de la douleur et de la mort en s'abandonnant à cette chose fragile et entièrement gratuite qu'est la beauté, tout en sachant parfaitement combien précaire est la beauté et combien incapable de servir d'appui. C'est cependant cette "inutilité" même qui est une revanche éclatante de la liberté humaine sur le sort; le poète s'enorgueillit de pouvoir, au bord de l'abîme, posséder la tranquillité parce qu'il songe à tout autre chose qu'à l'abîme:

1. Ibid., p. 38

2. Ibid., p. 38

"Céleste ouragan retenu par un bord
Le néant est pendu sur le bord de tes yeux
Ouragan mâle ! tout est perdu, tout est tranquille
Du monde qui fait la haine de tes yeux."¹

La paix se fait dans l'âme du poète;

"L'abandon le plus précieux s'accomplit,"

et les émotions orageuses de naguère se dissipent; avec le repentir
d'avoir su si mal accepter l'épreuve salutaire, le poète a retrouvé
la confiance d'un enfant:

"Je suis celui qui aime...
Enfant d'amoureuse colère
Tandis que mon oeil d'homme s'aveuglait..."

Orphée a compris et accepté la disparition d'Eurydice.

Le terrain est préparé alors pour le thème Nada, qui apparaît
pour la première fois dans Matière céleste. Ce mot (qui signifie "rien"
en espagnol) représente pour Pierre-Jean Jouve la clef propre à lui
ouvrir l'essentiel. Nada, c'est à la fois quelque réalité universelle
et une réalité concrète dans la vie du poète. Tout, songe-t-il, com-
mence par rien. Mais Nada n'est pas simplement le néant; c'est l'ab-
sence, qui n'est pas négation puisqu'elle appelle une présence. C'est
la nuit de l'être, mais une nuit active, peuplée de chimères qui atten-
dent de devenir des réalités. L'absence, dit Jouve, prend le sens d'un
tout. "La nuit comme mouvement est au centre. L'éros, traversant une
zone vide et de bombardement de forces douloureuses, cherche sa trans-
formation en Verbe, en amour divin."² L'âme du poète est comme un chaos
attendant une création mystique, et s'offrant à elle dans l'humilité.

1. Ibid., p. 39

2. En Miroir, p. 125

Jouve part, en effet, des paroles de St. Jean de la Croix:

"Para venir á serlo todo
No quieras ser algo en nada."¹

Cependant la recherche mystique, loin de laisser de côté tout ce que la psychologie de l'inconscient a révélé des forces obscures de l'âme, accepte celles-ci et la zone trouble qu'elles créent. D'ailleurs, c'est précisément cette zone qui connaît Nada - sa propre inutilité, sa propre aspiration, son propre désir d'être transformée en Verbe. Et c'est sur l'éros que s'exerce cette transformation. N'oublions pas, en effet, que Nada "sort de la transfiguration de la tombe d'Hélène". La crise passée, toutes les énergies latentes de l'âme du poète se cherchent un but nouveau. Mais leur objet, désormais, ne sera plus extérieur; le mythe s'intériorise; et Orphée tâtonnant dans l'obscurité de l'enfer représente exactement le poète plongeant au coeur de sa propre "nuit": plongée nécessaire et salutaire, avant la remontée créatrice. Pour être purifié, l'éros doit passer par l'enfer qu'est le vide de l'absence:

"Rien ne s'accomplira sinon dans une absence
Dans une nuit nu congédiement de clarté
Une beauté confuse entre quelle rien n'est."²

L'auteur de Matière céleste, loin de se lancer alors à la conquête de quelque sommet spirituel, cherche au contraire son salut dans Nada même, et se complait longtemps encore dans les symboles infernaux. Privilège de poète: il peut errer sans hâte dans le domaine impur que sa pensée vient à l'instant même de vouer à une transformation totale. Il nous

1. Pour parvenir à être tout, tu désireras d'abord n'être rien en rien (Traduction personnelle).

2. Matière céleste, p. 45

rappelle à ce propos que Nada est avant tout une idée poétique, non un concept; "elle ne peut être maniée que dans la substance, à l'intérieur du poème même." On ne peut donc s'étonner qu'il la présente en plein conflit, en plein cheminement, en plein devenir, plutôt que déjà conquise, dans la perfection de la sainteté. Dans certains poèmes, le désir en apparence "blessé" par la pensée de Nada s'exaspère au contraire. Le poète songe, par exemple, à l'attrait des prostituées, mais c'est pour les fuir aussitôt:

"Fuis ce monde vampire, érotique et latent."¹

("Phénix")

Puis, ayant regardé ce monde en face et éprouvé toutes ses tentations, il peut s'en détourner lentement, non sans un sentiment de plénitude pour avoir connu tout de la vie humaine, même "l'affre du néant". Maintenant, il peut même envisager avec calme sa propre mort, puisqu'il lui a été donné de participer à la "glorieuse histoire" de tout ce qui vit:

Bientôt tu entendras sur toi le flot vert des âges
Bientôt tu sauras l'intérieur du temps...
Aparavant je passe un pied dans la nuit noire
Je touche l'affre du néant
Heureuse, heureuse négation
Glorieuse histoire."²

S'il n'eût passé par toutes les vicissitudes de l'épisode d'Hélène, et touché le fond du désespoir, le poète n'aurait pu accéder à cet apaisement. C'est parce que la négation est si nécessaire à son salut qu'il la qualifie d'heureuse; et le devenir est glorieux, parce qu'il conduit éventuellement à cette paix à laquelle les passions elles-mêmes concourent. Pour le moment encore,

1. Ibid., p. 49

2. Ibid., p. 51

"L'âme est éprise du néant non-figuré
De l'esprit qui n'est pas et du Rien qui est !
Entre tes assemblées de matière immonde..."¹

c'est à dire que la conquête du coeur par l'esprit n'est que pressentie,
et le Rien paraît seul réel au sein de la matière encore triomphante.
L'esprit n'existe que par son absence, en creux pour ainsi dire.

C'est au poème "Fugue" qu'est situé le tournant, du "Rien qui est" vers "l'esprit qui n'est pas". Dans ce poème assez mystérieux s'exprime, à la première personne et au féminin, quelque âme perdue cherchant à sortir d'on ne sait quelle ténébreuse prison.

"Je me suis plainte au milieu de moi solitaire..."²
("Fugue")

Quel est ce "je" et quelle est cette solitude? On peut songer, poétiquement, à l'âme d'Hélène, au moment où elle sent que le poète abandonne l'exclusivité du deuil pour se tourner à nouveau vers le monde. Mais c'est l'épigraphe de Matière Céleste qui fournit l'explication la plus acceptable. Pour être tout, il faut d'abord n'être rien. L'âme en quête du Tout a atteint maintenant un dépouillement parfait. Elle est vide d'elle-même au point de se confondre avec le monde extérieur³

"J'étais je changeais de toutes les couleurs..."³

Dans cet état, les sens perdent leur réceptivité; c'est la "nuit des sens" des mystiques, dans laquelle le poète voit

"Le monde sans couleur absent comme un nuage..."

Peut-être faut-il rappeler ici que le thème Nada "sort de la transfiguration de la tombe d'Hélène". Il y a identification symbolique profonde

1. Ibid., p. 55
2. Ibid., p. 52
3. Ibid., p. 52

entre le souvenir d'Hélène privée maintenant de réalité charnelle, et vivant dans la seule âme du poète, et cette âme du poète, dépouillée de ce qui la préoccupait autrefois. De même que le poète ressuscite Hélène dans le domaine spirituel, de même l'âme parfaitement libre de soi sera vivifiée par le Tout - la transcendance à qui le poète n'a pas encore donné de nom. C'est ainsi que le sujet féminin de "Fugue" peut s'expliquer, à la lumière du mythe, par la passivité quasi féminine de l'âme morte à elle-même et attendant le souffle créateur. C'est aussi la lutte, dans l'âme du poète, entre ce vide et la plénitude que produit l'inspiration poétique, et plus généralement, le pouvoir de créer la beauté après avoir souffert:

"Et je voyais une beauté pleurante préfigurée..."

Alors, le poète se met à parcourir le dur chemin de son salut. Il y aura encore des retours en arrière, mais aucune rechute définitive: la connaissance de Nada a empoisonné pour lui tout ce qui est purement charnel:

"Le désir de la chair est désir de la mort..."

Voilà l'éros définitivement démasqué; maintenant, peut commencer la métamorphose dont parlait le poète dans Sueur de Sang, lorsqu'il faisait remarquer qu'un certain érotisme imprègne les actes les plus sublimes des saints, et que dans ces natures privilégiées le plus bas rejoint instantanément le plus haut. L'âme humaine se trouve-t-elle diminuée par cette constatation? Au contraire: l'homme d'aujourd'hui, avec son "narcissisme blessé",¹ est plus grand que l'homme médiéval qui avait

1. Sueur de Sang, p. 13

si bonne opinion de lui-même. Et l'humble origine de toutes nos puissances nous rend la sainteté plus méritoire que si d'emblée nous étions portés vers elle. La lutte que doit livrer l'éros afin de se purifier est déjà une promesse de pureté; et le péché inhérent à la condition humaine devient presque un titre de gloire:

"Ce n'est point en vain que les saints du Christ
Furent en lutte amère avec le diable
Ce n'est pas en vain que les seins du Christ
Dans la ténèbre n'étaient point distingués de ceux du
diable..."¹

("Poème")

Ce qui compte en définitive, c'est le labeur accumulé de la souffrance; c'est elle qui abolit le néant, et, en donnant un sens à la vie, permet au poète de se frayer un chemin vers l'unité;

"Compte seulement le poids des larmes
Non pour elles mais pour le vide qu'elles font
En roulant sur la noire paroi de vertige
De ce monde aboli: tu approches de l'Un."²

Dès lors, le poète désire "en finir avec le monde".³ Il lui semble que son âme est emprisonnée dans une crypte, et que sa vie se déroule comme "un voyage sans paysage". C'est alors que du sein de son humiliation son âme appelle Dieu, et que Dieu commence à lui faire espérer sa présence:

"Son immense émanation se fait entendre...
Son baiser à l'humiliée
Fait entendre qu'il un jour
Fera entendre..."⁴

("En finir avec le monde")

1. Matière céleste, p. 53

2. Ibid., p. 53

3. Ibid., p. 58

4. Ibid., p. 58

Peu à peu, un ordre de valeurs se met à poindre entre tous ces sentiments du poète, alors qu'auparavant, qu'ils fussent nobles ou bas, il ne faisait que les subir. Il germe en lui l'idée du sacrifice comme condition indispensable à la grandeur artistique. Il rêve de composer des livres "nus, sans odeur et sang voix", d'où ses conflits intérieurs seraient absents. Pour cela, il le sait, les joies superficielles de la vie devront faire place à une expérience plus profonde:

"Et j'aimais le plaisir mais j'ai sacrifié
Le séjour au néant, le soleil à l'humide
Par amour d'un baiser désert et plus profond
Dont ma lèvre était folle intérieurement..."¹

("A Edward Staempli")

A quoi aboutira ce "sacrifice"? Non certes à quelque Nirvâna où les passions seraient étouffées, les sensations émoussées; au contraire, une vie plus intense s'ensuivra. Chaque évènement de l'existence sera appréhendé avec un esprit plus pénétrant; les couleurs paraîtront plus éclatantes, les jouissances plus vives, les douleurs plus profondes. Nada perd son caractère premier de dépouillement total, et devient une sorte de vitre magique au travers de laquelle la nature des êtres et des choses s'affirme plus fortement. C'est comme si les nuits devenaient plus noires, les femmes plus féminines, Dieu plus glorieux,

"Si le rien a mis sa goutte de noir or
Dans la traversée de toute chose vue..."²

("L'ombre et les nombres")

Mais l'ardent sentiment de la beauté de satisfait plus le poète; à travers

1. Ibid., p. 59
2. Ibid., p. 66

elle, il désire maintenant ce vers quoi il chemine depuis la mort d'Hélène:

"Ce que je veux en elle c'est Ton coeur..."¹

Et la partie "Nada" du recueil se termine sur un cri de détresse du "rien" vers le "Tout", dans le beau poème "Sitio". Le poète est las des conflits intérieurs, las de contempler l'horreur et las même d'espérer. Dans le vide auquel il s'est volontairement astreint, il a soif soudain de se sentir libre, allégé du poids de son âme trop compliquée. Il aspire à l'abandon confiant dans la simplicité qui le fuyait jusqu'alors:

"Commencer de n'être plus pour ne pas être
De n'être pas pour être
Pour aimer."²

("Sitio")

Bien que ce langage ressemble tant soit peu à la rhétorique mystique, il ne sera pas question d'un anéantissement du moi à la manière des mystiques. Le poète ne perd jamais de vue la source inconsciente des sentiments nobles qu'il éprouve, ni le rapport qui existe entre l'amour divin et l'amour humain. Il sait qu'il n'y a pas jusqu'à l'élan de l'homme vers Dieu qui ne soit lié à l'éros, comme si une même force entraînait l'homme dans deux directions opposées:

"Flamme d'amour trop flamme et trop crucifiée
Sur la noirceur intime de nos yeux
Désert d'amour
Organe de Dieu..."³

Ainsi, la transformation dernière de l'amour du poète pour Hélène, transformation par laquelle ce sentiment se sublime en sentiment religieux,

1. Ibid., p. 68
2. Ibid., p. 68
3. Ibid., p. 69

se ressent encore de son origine amoureuse. P.J. Jouve croit en effet que le "désir de purification" et le "désir de dépassement de l'esprit" font partie de la même réalité psychologique que le désir amoureux. En poésie, ces états d'esprit si contraires, mais d'une violence égale, s'expriment avec la même sincérité, et le lien entre eux est insoluble. "Les eaux lustrales, la purification, veulent également, sont également amoureuses, sans que la pensée puisse trouver le moindre repos entre ce qu'elle ressent comme péché et ce qu'elle imagine comme salut."¹ Mais Dieu lui-même agréa-t-il le don d'une âme encore si enracinée dans l'humain? Il semble au poète que Dieu accepte et pardonne; que ce qui importe en dernier lieu, c'est la sincérité de l'aspiration. Sans doute Dieu préfère-t-il que l'homme accepte sa propre humanité plutôt que de se leurrer sur ses possibilités angéliques; et la tentation qu'il faut éviter entre toutes, c'est le désir d'évasion. Le coeur divin n'est-il pas proche des plus humbles, des plus pécheurs même:

"Le coeur divin en haut
Tout devenant immense et irradié
En haut plus près du bas
Seulement si l'on est à l'intérieur et si l'on joue
Tout pour le tout."²

Somme toute, le poète se résoud, non à quelque mysticisme vague, mais à une présence totale à la condition humaine. Tant pis pour ceux que choque cette proximité de la divinité et du péché; le Christ lui-même n'a pas jugé bon de s'en offenser. Nada, au-delà de l'oubli et du sacrifice de soi, exige l'acceptation intégrale de l'humain; pa là, il

1. En Miroir, p. 111

2. Matière céleste, p. 69

s'agit d' "accepter la privation générale, en contemplant et méditant l'humanité du Christ". Telle sera la pensée du poète dans Vers majeurs; nous n'en avons ici qu'une prémonition. L'acceptation précède de plusieurs années la connaissance du Christ.

C'est la troisième partie de l'oeuvre qui contient les poèmes sur Orphée; ces poèmes développent et continuent par une fresque de symboles les thèmes précédents. Notre mythe est bien celui de l'amour perdu, retrouvé dans le souvenir et transformé en source de beauté; c'est pourquoi les trois thèmes de Pierre-Jean Jouve: Hélène, Nada et Matière Céleste s'expriment parfaitement à travers lui. Mais, outre cette interprétation assez classique du mythe, on y découvre également le germe d'une idée toute nouvelle, et qui est totalement absente des versions antiques; idée qui cependant doit trouver sa place au sein d'une expression moderne du mythe, si tant est que celui-ci est véritablement un des mythes authentiques du coeur et de la condition de l'homme. L'année, ne l'oublions pas, est 1936, puis 1937. L'idée, c'est celle de l'imminence de la catastrophe. Assurément, le mythe d'Orphée se présente comme un mythe asocial, que ce soit chez les auteurs antiques ou chez les auteurs modernes qui l'ont adopté. Chez ces derniers, nous l'avons fait remarquer, le choix du mythe est parfois même motivé par leurs tendances individualistes. Pour chacun d'eux, le mythe représente une évasion; c'est, semble-t-il, hors du contexte social que leurs héros cherchent le sens de leur vie. Pourtant, s'il est vrai que tout mythe digne de ce nom prend sa source dans l'inconscient universel,

aucun mythe ne peut prétendre exprimer l'homme moderne sans porter la marque de la solidarité croissante qui lie entre eux les hommes d'aujourd'hui qu'ils le veuillent ou non. Tel est bien le cas du mythe chez Pierre-Jean Jouve; la détresse du poète acquiert une dimension nouvelle en se heurtant à la catastrophe. Sa souffrance ne fait que présager la souffrance de tous; de celle-ci, le poète doit être à la fois l'augure et l'interprète. De même qu'Orphée de Thrace tirait son chant du sentiment qu'il avait de la nature, de même le poète d'aujourd'hui vibre au contact du milieu humain; sa souffrance personnelle le rend capable de pressentir la souffrance des multitudes.

"Entendez-vous ces bruits d'armes sanglants
Entendez-vous ce travail obscur de la terre
Ces fortes mains de femmes avec des ongles blancs
Les voyez-vous qui déchirent la peau du ciel?"¹

("Catastrophe")

Ces pressentiments sinistres; cette vision anticipée d'évènements horribles; cette impression qu'il s'accomplit au sein de la terre de mystérieuses transformations destinées à bouleverser la vie de l'homme le jour où, telles des éruptions volcaniques, elles auront percé avec fracas la surface terrestre; autant d'aspects de cette conscience aigües de la catastrophe qui saisit le poète lorsqu'il se tourne vers le monde environnant. Mais d'où lui vient cette connaissance? Jouve l'expliquait quelques années avant Matière céleste, lorsque dans la préface à Sueur de Sang il dépeignait la catastrophe comme mouvement de l'inconscient universel, "un de ces bouleversements primaires qui doivent toucher l'aspect de toutes choses détruire le bien avec le mal, effacer l'homme dans le même

1. Ibid., p. 83

temps où elle l'instruit."¹ Le poète possède un talent particulier lorsqu'il s'agit de dépister les caprices de l'inconscient universel; sa nature particulièrement sensible lui permet d'en surprendre les cheminements jusque dans les démarches les plus surprenantes. C'est également cette intuition privilégiée chez le poète qui, nous l'avons fait observer lorsqu'il était question de sentiment religieux, atteint en un même symbolisme profond le sacré et le démoniaque. Tel est le génie de l'Orphée moderne, éveillé par sa lutte contre l'éros à la réalité des forces inconscientes. D'ailleurs, le mythe d'Hélène et le sens de la catastrophe reposent sur un même élément dans l'univers spirituel du poète: tous les deux, en effet, ont pour raison d'être la fatale tendance de l'inconscient à désirer la mort. Qu'un tel penchant sous-tend le mythe non seulement chez Pierre-Jean Jouve mais chez d'autres auteurs modernes, nous l'avons déjà fait observer. Voici que Pierre-Jean Jouve nous révèle la catastrophe (redoutée mais inconsciemment attendue) comme étant foncièrement semblable, dans le domaine social, au deuil d'Orphée à la mort d'Eurydice, mort qu'il déplore et que néanmoins il aurait désirée sans le savoir. "La catastrophe la pire de la civilisation est à cette heure possible parce qu'elle se tient dans l'homme, mystérieusement agissante, rationalisée, enfin d'autant plus menaçante que l'homme sait qu'elle répond à une pulsion de la mort déposée en lui."²

Cette tendance destructrice de l'inconscient, et la manière dont elle s'exprime dans certains mythes, nous frappait déjà chez Anouilh,

1. Sueur de Sang, p. 15

2. Ibid., pp. 15-16.

et dans les indications de Denis de Rougemont que nous appliquions à la pensée d'Anouilh. Chez ce dernier, cependant, l'instinct de mort l'emporte, car le dernier mot est au désespoir. Il n'en est point ainsi chez Pierre-Jean Jouve; bien qu'il ressente violemment l'appel du néant, que ce soit au moment de la disparition d'Hélène ou lors du pressentiment de la catastrophe, le poète ne succombe pas à cet appel. Il ne s'agit pas d'être "pour" ou "contre" la catastrophe; l'instinct de mort qui la fonde est si profondément enraciné en l'homme qu'il n'est que de la considérer comme un fait. Mais la mission du poète en tant que "créateur des valeurs de la vie" est précisément d'exprimer l'instinct de mort afin d'arracher l'homme à la catastrophe. L'auteur ne veut pas une "poésie qui, dans le processus inconscient, choisit le cadavre et reste fixée sur lui; pour le cadavre, il n'y a ni révolution ni action. Dieu est vie; et si la mort doit finalement s'intégrer dans le monde ou dans Dieu, ce ne doit jamais être par "le sens du cadavre" que, chose extraordinaire, l'homme porte en lui dès qu'il naît - comme un pouvoir diabolique engendreur de faute."¹

Déjouer les ruses de l'instinct de mort, telle est donc la vocation d'Orphée. Face à toutes les forces de destruction et de régression, il doit travailler à une révolution intérieure. "La révolution comme l'acte religieux a besoin d'amour. La poésie est un véhicule intérieur de l'amour."² N'est-ce pas là, en définitive, la même mission civilisatrice, mais adaptée aux circonstances modernes, que celle assumée jadis par le précurseur de tous les poètes?

1. Ibid., p. 16

2. Ibid., p. 16

Alors, nous voyons le poète se tourner vers son prochain dans un élan d'amour sans précédent dans tout son passé; il n'est plus seul avec sa souffrance, mais vit intensément au rythme de l'histoire de son temps: témoin ce poème "A une créature", adressé sans doute à quelque obscur combattant de la guerre civile espagnole; ou cet autre poème, intitulé "Front" où l'humanité, joyeuse d'abord alors que

"L'espoir envahit les vitres
Du matin l'insurgé d'or
Les révolutions ébranlent les maisons humides..."¹

est finalement bafouée alors que se forme le front, lieu de destruction collective. Mais au sein même de la catastrophe le poète, fidèle en cela aussi au prototype d'Orphée, se tient au-dessus de l'événement par son sens de la beauté. Au-delà du Front et en contraste violent avec lui chante la Flûte enchantée, "Zauberflöte", dont la voix vibre aux rayons du "soleil magicien", réunissant en une seule jubilation la joie de la nature et celle de la beauté créée de main d'homme:

"Quand il fait beau sur les forêts de l'art
De la ville et quand les clochers des ténèbres
Sont brillants sur les naissances des rochers."²
("Zauberflöte")

Car l'Orphée moderne, différent en cela du chanteur de Thrace, ne désaltère point sa soif de beauté aux sources de la nature seulement mais également à celles d'un art déjà évolué.

D'ailleurs, il faut le reconnaître, les représentations modernes d'Orphée sont bien plus complexes que leur prototype lui-même.

1. Matière céleste, p. 85
2. Ibid., p. 87

Leur rôle civilisateur, il est vrai, demeure le même; mais il doit s'accomplir parmi les sinuosités d'un réseau humain devenu presque inextricable. L'Orphée de Thrace ne paraît avoir eu aucune peine à s'élever au-dessus de son milieu; il était, par nature, d'une stature spirituelle éminente et, en conduisant ses disciples vers la beauté, il ne faisait que suivre sa nature. Aujourd'hui, le poète ne sait plus ni ne doit se désolidariser du milieu humain. Il ne peut, comme aimaient à le faire certains symbolistes, se considérer comme un mentor chargé d'enseigner la vérité à une humanité matérialiste avec laquelle il serait sans lien autre que sa propre supériorité sur elle. Le rôle du poète tel que le conçoit Pierre-Jean Jouve est beaucoup plus humble; ou plutôt, sa grandeur est d'une tout autre nature. Le poète se sait ancré au plus profond de la souffrance et du péché des autres. Cette souffrance et ce péché, il les retrouve en lui-même et, loin d'y voir un amoindrissement pour son art, il se glorifie d'appartenir aussi totalement à l'humanité. Il n'est ni prêtre ni prophète, mais homme comme les autres, pétri du même mélange de chair et d'esprit; simplement, il est doué du pouvoir de sentir et d'exprimer mieux que d'autres la condition humaine. Le poète est un être déchiré, mais il n'ose plus, comme jadis certains romantiques, donner sa souffrance en pâture afin qu'elle serve à l'édification des foules. Il est présent au monde, et cela suffit. Car le Dieu qu'il sert, Dieu de l'incarnation totale, est aussi un Dieu humble, et on ne peut le glorifier que dans l'humilité:

"...gloire à l'Esprit et au Fils et au Père
De nos coeurs humiliés symboles ou bien chairs
Semblables de nos âmes
Gloire à l'esprit qui crée et a créé
Et a souffert dans le ruisseau de sang et a crié..."¹
("Gloria")

1. Ibid., p. 90

Ainsi, comme l'Orphée antique, le poète est "homme d'adoration"; mais son adoration consiste à contempler la gloire de Dieu, moins dans la nature que dans la réalité humaine telle qu'elle s'offre à lui et en lui.

C'est alors, ayant dépeint les angoisses du poète moderne, que Pierre-Jean Jouve fait apparaître le personnage d'Orphée; personnage qui n'est ni ancien ni moderne mais qui semble de toutes les époques, tant les symboles réunis en lui par l'auteur sont chargés du sentiment d'éternité. C'est, tout d'abord, dans le poème "Orphée", "Une harpe ayant plusieurs cordes brisées"¹ dont le chantre est porteur. Ainsi, l'instrument lui-même porte la marque de la souffrance humaine; frêle comme l'homme, la harpe qui exprime son âme est à sa mesure et les accents qu'elle produit sont tout empreints de douleur. Le moment, en effet, est celui où Orphée pleure Eurydice; on n'entend d'abord que le chant de la harpe, tranchant avec le calme "architectural" et impassible du ciel. Tous les symboles concourent à exprimer la douleur d'Orphée:

"...des mains suspendues des mains coupées
Touchent en pleurant les accords
Il se fait parfois des sons si expirants
Il s'ouvre en cet instant des volcans si terribles..."²

Mais la sérénité du ciel au-dessus du tumultueux désarroi du poète lui signale que cette souffrance est bien la volonté de Dieu pour lui, et

"Que c'est la voie, l'ineffable voie, la voie trouvée."³

1. Ibid., p. 99

2. Ibid., p. 99

3. Ibid., p. 99

Le poète se tient auprès du tombeau vêtu de bleu; la voie de la souffrance est pour lui la voie royale, et il est roi de l'univers poétique qui jaillit en lui sous le coup du deuil. Autour du tombeau, d'immenses fumées paraissent s'élever; et la répétition angoissée du mot "fumées" communique l'impression d'un écran d'irréalité s'interposant entre le poète et la vie. Pour l'instant, Orphée ne vit que par le souvenir, tant l'évènement est proche et tant Eurydice fait encore partie de son être.

"O ombre! ô sang bouillant de mémoire
Fluente au milieu du temps et non sauvée." ¹

Dans la mémoire d'Orphée, désaccordée à ce moment de la vie réelle, Eurydice apparaît encore vivante. Il laisse sa mémoire couler au rythme du temps, inconsciente de la rupture survenue, ignorante de l'éternité de la mort. La mémoire d'Orphée suit la pente de son sang - celle du corps et de ses désirs - se heurtant à l'impossible, voulant abroger l'éternité et la rendre pareille au temps. "La sauver des morts", songe-t-il à propos d'Eurydice; mais ce serait revenir en arrière, fléchir le temps inexorable. Ce serait la transgression par excellence: le refus d'être humain. Dans cette révolte contre le temps et contre la mort, son aboutissement, deux voies s'ouvrent devant Orphée. Il peut, se refusant à accepter la finalité de la mort, ne voir en elle que le seuil de l'immortalité. Ou bien, il peut arrêter son esprit devant la réalité charnelle de la mort et se révolter contre elle. Cette tentation du refus de la mort, l'Orphée de Pierre-Jean Jouve l'éprouve sous ses deux

1. Ibid., p. 99

formes, la démoniaque d'abord, puis l'angélique. C'est seulement au bout du chemin de la souffrance qu'il parviendra enfin à l'attitude authentiquement humaine: l'acceptation de la grâce qu'est la vie comme aussi de l'achèvement normal de celle-ci qu'est la mort. Nous voici bien/du mythe, humanisé suivant la tendance contemporaine: la transgression qui, dans les versions traditionnelles, aboutissait à la seconde perte d'Eurydice et qui y était interprétée comme une violation du secret des dieux, apparaît ici comme une transgression contre l'homme. La figure de l'Orphée de Pierre-Jean Jouve porte les marques du mouvement récent d'études psychologiques et réduit l'aventure du héros à des dimensions purement humaines. Dans une telle perspective, l'invention du secret de l'Hadès apparaît comme une ruse de l'inconscient universel pour déguiser à l'homme la terreur qu'il éprouve devant ses propres limites.

Cette terreur de la fin (fin d'Eurydice, préfigurant d'une manière dramatique la sienne propre), l'Orphée de Pierre-Jean Jouve l'éprouve d'abord sous sa forme démoniaque:

"Epave tu demandes le sexe de chair
Pour ne point te sentir morte. Vous démonies
Je tremble je faiblis je le vois et je veux
La voir... Elle retombe nue aux gémonies."¹

Déjà, dans la nouvelle Dans les années profondes, Léonide avait rêvé de supprimer l'évènement charnel de la mort, et de ne voir en Hélène inanimée qu'un "fausse morte". Et le poète, dans la première partie de Matière céleste, partie consacrée à la mort d'Hélène, dépeint avec force le même égarement de la conscience. Quant à l'autre forme de la

1. Ibid., p. 100

tentation - l'angélique - qui fait de la mort, considérée comme éternité, la véritable patrie de l'homme, l'Orphée de Pierre-Jean Joue l'épreuve également. Agonisant, il dira aux Ménades:

"Grâce au ciel vos dents
Ont réparé l'outrage
L'immortel en respire
La lumière du jour est à peine brisée..."¹

En effet, l'humiliation subie par Orphée aux mains des Ménades² exige une réparation telle que seule la mort peut le fournir. L'âme immortelle d'Orphée, trop souillée au contact des "monstres blonds aux paupières funèbres", ne peut être rendue au salut que par la mort libératrice et purificatrice. Alors seulement, le ciel peut respirer parce que l'immortalité a repris son bien. L'Orphée réel, c'est à dire son moi spirituel va jouir au sein de l'immortalité d'une vie éternelle que seule la mort pouvait lui rendre accessible.

Parce qu'elles se fondent sur des possibilités soi-disant latentes dans la mort, et qu'elles détournent l'esprit de la vie actuelle, ces deux manières d'envisager la mort ne prévaudront pas chez P.J.J. Son Orphée parvient à les surmonter toutes les deux et, rejetant loin de lui la tentation, il accède vers la vie créatrice. Aux yeux de l'auteur, il incarne la vocation poétique qui consiste précisément à démasquer l'impulsion vers la mort au coeur de l'homme, et à acheminer celui-ci vers des horizons plus lumineux, en lui montrant la beauté. Ce n'est d'ailleurs qu'au prix d'un immense effort sur lui-même que le poète pourra s'acquitter de ce rôle. Seule, la souffrance le lui permettra,

1. Ibid., p. 100

2. Cf. ~~plus~~ bas, p. 34 la nature de cette humiliation.

d'abord à travers la douleur de la séparation, puis à travers celle, plus clairvoyante et plus subtile, de se savoir, à la lumière de cette séparation, totalement à la merci de la chair. Tant que dure cet attachement, tant que la tombe d'Eurydice n'est pas "transfigurée", la lyre demeure muette. Toujours, cependant, elle reste en haut, afin que le poète, le regard fixé sur elle, puisse s'élever de son abîme jusqu'à elle:

"La lyre tout en haut tenant son chant tué
Toujours en haut du bras expirant, portée."¹

Alors, ayant touché le fond du désespoir charnel, parmi les visions hallucinantes d'

"Horribles creux offerts à tous les vents
Suavités bombées et chaudes et l'odeur
De marécage et de rose sous les cratères
Qui mordent!"²

Orphée sent sa douleur s'affiner en devenant moins violente et plus mélancolique. Le vide causé par l'absence d'Eurydice se change d'une manière subtile en la conscience d'une présence. L'image d'Eurydice grandit en lui jusqu'à toucher aux confins de son horizon spirituel: par sa mort, elle est devenue pour lui un être lointain certes, mais apaisant, doué du pouvoir mystérieux de l'élever au-dessus de lui-même:

"Ton regard à la mer caresse les idées
Tes mains sont éloignées de mes tristes montagnes
Ta pensée la plus haute est au ciel pommelé
Dont mon oeil est rempli ce soir et d'une étoile".³

Et voici qu'Orphée prend conscience de la réalité qui fonde cette communion avec la bien-aimée, communion plus forte que la mort; c'est ici

1. Matière céleste, p. 100

2. Ibid., p. 100

3. Ibid., p. 101

que réapparaît le thème de l'unité dans l'amour:

"Mais rien ne nous unit dans deux éternités
Qu'un bloc étrange et la matière de l'oeil triste
O double hanche de glaise non séparée." ¹

Orphée et Eurydice: deux éternités. Quelle différence avec la perspective d'Anouilh, qui réunit les amants, passé le seuil de la mort, dans une éternité heureuse! Point de leurre; le poète ne laisse subsister aucune illusion de quelque union mystique des âmes après la mort; à chacun son âme, pour l'éternité. Le mythe, ici, se présente avec son seul contenu psychologique, sevré de ses origines païennes et lié plutôt à une intuition chrétienne des rapports de l'homme et de la femme. En effet, les lignes que nous venons de citer ne contiennent aucune allusion au mythe de l'androgyné, mythe qu'exploitera Pierre Emmanuel, ni à quelque unité originelle dans un âge d'or avant la chute. L'éros, symbolisé par la "double hanche de glaise non séparée", est apprécié à sa juste valeur: il n'existe que lié à l'être physique, dans le temps de la vie humaine. Comme le montrait Denis de Rougemont, c'est pour la conscience un acte auto-destructeur que la divinisation de l'éros, qui voit en l'éternité un prolongement de l'amour humain. Chez Pierre-Jean Jouve, nous retrouvons une image biblique de l'amour, avec le symbole de la "glaise"; lien charnel, mais spiritualisé par l'expérience de deux vies. C'est alors que le veuvage d'Orphée assume tout son tragique, car la mort marque la fin absolue de son amour, sans qu'il cesse de se sentir lié à Eurydice. Il lui faudra passer par le long apprentissage du souvenir, avant d'en arriver à l'acceptation.

1. Ibid., p. 101

Dans le court poème d' "Orphée agonisant" le héros est en proie aux attaques des Ménades. Celles-ci se vengent de son dédain, parce qu'il n'avait vu qu'un "trésor noir de la bassesse" dans tous leurs efforts pour captiver son attention. Orphée entend rester fidèle au souvenir d'Eurydice. Il n'aurait consenti à vivre que dans un isolement absolu. A ce dessein, les sollicitations des Ménades ont fait échec, et Orphée s'en ressent comme d'un outrage que seule la mort peut expier. Ici la notion de fidélité apparaît liée à celle de l'honneur, comme dans les versions espagnoles du mythe d'Orphée; dans ces versions, le thème de la fidélité apparaît comme le fondement de tous les autres thèmes du mythe. "Orphée agonisant" n'est d'ailleurs pas le seul poème à l'ambiance espagnole; tout l'univers poétique de Matière céleste participe à cette ambiance; la citation de St. Jean de la Croix que l'auteur adopte comme devise de son évolution spirituelle, l'angoisse que fait peser sur son esprit la guerre civile en Espagne, la violence des sentiments amoureux et des symboles employés pour les exprimer, et qui fait songer au style de Federico Garcia Lorca; tels sont quelques-uns des éléments du recueil qui indiquent une influence espagnole. Dès lors, il n'est pas surprenant de voir Orphée agonisant songer, non à retrouver dans l'au-delà la bien-aimée, mais à venger l'injure faite au souvenir de son amour et à l'idéal de la fidélité. C'est pour celui-ci qu'il lui faut mourir; et lorsque le trépas d'Orphée est assuré, "l'immortel en respire", car l'idéal est vengé.

Mais que signifie la mort d'Orphée? En poésie, assurément, le contenu spirituel du mythe prend le pas sur l'évènement matériel. Le

héros meurt symboliquement: c'est le supplice du poète sur la croix de la poésie. Il "ressuscite" ensuite pour renaître totalement consacré à son art, dont Eurydice (ou Hélène) sera l'inspiratrice. Cependant (et ici nous voyons à quel point le poète s'identifie lui-même à Orphée, puisqu'un poème de la vie présente, "1936", est intercalé entre deux poèmes d'Orphée) la pensée de la femme aimée est totalement transfigurée - sublimée, dirait-on en langage moderne - tandis que le poète ne songe plus qu'à ce qui lui reste: sa vocation créatrice. Cette vocation le pousse à prêter une oreille sensible aux problèmes de l'humanité. Pour l'amour de celle-ci, il lui faut se détourner de ses souvenirs anciens et cesser de songer à la mort, afin que continue la vie; il lui faut rechercher la vérité; puis, de toutes ces expériences personnelles réunies en son chant, il lui faut faire don à son prochain;

"Que l'amour et la mort se tournent en ma main
Mélangés à la vérité: je ferme la paume."¹

Amour, mort, vérité, le poète doit garder sa paume fermée sur ces composantes simples et profondes de l'existence, afin de les préserver à l'abri des "laideurs" et des "tyrannies". L'allusion, sans doute, est à l'Espagne, mais préfigure également les catastrophes à venir:

"J'ai vu...
Les noirs prêtres épouvanter le flanc du Christ
La patrie comme une mère manger ses fils."²

En face de telles vicissitudes, le poète trouvera sa dignité dans l'effacement seul comptera son chant. Il ne sera que le "résonnateur"³ de l'histoire, comme Orphée l'était de la nature. Quant à sa propre douleur, il

1. Ibid., p. 103

2. Ibid., p. 103

3. Ibid., p. 103

l'emprisonnera sévèrement en lui-même avec la force d'âme acquise dans l'épreuve, et avec l'aide du Dieu que désormais il ne cessera plus d'implorer:

"Accorde-moi mon Dieu le silence de l'âge
Christ de la poésie
Puisque je passe l'épreuve du résonnateur
Accorde-moi la plus grande force qui va au coeur
Avec la violence de l'épreuve."¹

Le poème d'"Orphée" qui suit serre de plus près encore le sens de la vocation du poète moderne. Ici, les Ménades sont identifiées aux forces organisées de la tyrannie. Elles représentent ceux qui détiennent l'autorité dans le monde moderne: monde inhumain, mécanisé, où l'amour ne compte plus:

"Ménades retentissantes organisées
Vous qui occupez les sommets des crêtes
De ce monde inhumain qui n'aime plus l'amour..."²

Au sein d'un tel ordre, le "chanteur" est un condamné car les valeurs spirituelles dont se nourrit son chant s'opposent directement aux desseins des Ménades. Si les hommes retrouvaient leur âme grâce à ce chant, tout l'édifice si laborieusement construit par les "furies d'or et d'autorité" s'écroulerait: ce serait cette révolution du coeur dont parlait l'auteur. C'est pourquoi les Ménades hurlent à la mort du chanteur. Pourra-t-il, à lui seul, triompher d'elles? Difficilement, car son royaume, il le sait, n'est pas de ce monde. Dans un effort suprême et dont lui-même ne connaîtra jamais la portée, il jettera son oeuvre en pâture aux Ménades avec le secret espoir qu'elle portera son fruit dans leurs âmes; que, vaincu par elles, il deviendra par quelque

1. Ibid., p. 103

2. Ibid., p. 105

impondérable miracle leur vainqueur sur le plan spirituel. C'est dans ces dispositions qu'il s'offre à leurs attaques meurtrières:

"Mes soeurs, soyez armées, soyez nues soyez ivres
Dévorez ce que mon coeur vous a créé." 1

Enfin, les "Adieux d'Orphée" contiennent tout ce que le poète a aimé dans sa vie et qui a inspiré son chant. Toutes ces choses, il les a "longtemps serrées" sur sa mémoire. "Toutes possédées", elles sont devenues partie intégrante de lui; elles sont profondément liées à toutes ses émotions qu'il a éprouvées, car elles "forment des communications avec ses larmes". Il y a les longues méditations dans la "chambre boisée", la contemplation du ciel, la joie d'écouter la musique, "possessions mystiques de son enfui". Il y a, enfin, la femme, qui non seulement fut son initiatrice à la beauté, mais dont le souvenir, si profondément enfoui fût-il dans l'inconscient du poète, reste la "source première" de toute création poétique. Le poète, puisqu'il lui faut "mourir", dit adieu à tous ces paysages familiers de son existence:

"Adieu, toujours vécues! Je pars il faut mourir
A l'espace tomber dans l'espace oublié
Laisser le coeur rempli de vous à une vase
Plus cruelle et sous la terre de laideur
Ressusciter." 2

Que symbolisent donc pour P. J. Jouve la mort et la résurrection d'Orphée? Sans doute, un renouvellement total s'annonce-t-il ici pour le poète; les préoccupations anciennes vont être abandonnées et des horizons nouveaux s'ouvriront devant lui. L'évolution d'Orphée dans ces

1. Ibid., p. 105
2. Ibid., p. 114

poèmes, depuis l'amour et la disparition d'Eurydice jusqu'au sacrifice de soi, dépeint bien la sienne propre. Désormais, d'autres thèmes animeront sa poésie. Est-ce à dire que les sources passées ne la nourriront plus? Le poète ne peut se dépouiller entièrement de sa nature ancienne en revêtir une autre; bien plutôt, comme dans toute conversion, les forces spirituelles du "vieil homme" seront employées dans une direction toute différente. Il se prépare une phase nouvelle, dans laquelle l'auteur aura atteint une conscience claire de conflits intérieurs qui jusque là, pour être situés dans l'inconscient, n'en étaient pas moins dévastateurs. On dirait que dans toute cette période littéraire de Sueur de Sang, d' Histoires sanglantes et de Matière céleste, l'auteur effectue sur lui-même une sorte de psychanalyse. Cette lente plongée en soi destinée à tirer au clair les secrets de l'inconscient n'est pas sans présenter d'analogie avec la descente aux enfers du héros mythique. La tentation qui guette Orphée serait ce désir caché de mort, que le poète démasque en lui-même. La perte définitive d'Eurydice traduirait alors l'impossibilité de remonter le cours du temps. Or, la limite imposée à l'homme par le temps constitue (comme le souligne Freud) un des aspects de la vie les plus difficiles à accepter, sinon le plus difficile de tous, puisqu'au bout du temps l'homme est guetté par la mort. La remontée vers la surface, ou résurrection, représente alors la vie nouvelle promise au poète s'il sait se libérer du passé et utiliser celui-ci dans un effort créateur. Ceci est possible désormais parce que dans le corps à corps des Enfers les monstres du passé ont été muselés; la lumière du jour, c'est à dire,

celle de la conscience claire les a rendus inoffensifs. Ainsi, le mythe est définitivement terrassé. L'effort de connaissance de soi est achevé. Démasquée, l'alliance de l'éros et de la mort perd son pouvoir. Les images claires l'emporteront désormais dans la poésie de Jouve sur les symboles souterrains. Et l'on arrive ainsi à la sérénité des oeuvres suivantes, ou l'âme du poète, douloureuse encore mais apaisée, exprime l'acceptation après la lutte:

"Tu me vois nu. J'accepte de mourir..."¹

Acceptation de la souffrance, et celle en particulier que lui cause le rôle inconcevable de l'éros dans l'existence humaine. Le poète a su tirer de sa lutte avec les symboles de l'enfer une leçon de résignation, de mesure et de consécration totale à son art:

"Oui la femme est au centre et tyrannique tu
L'aimes. Mais son amour est un tyran et tu
L'abandonneras morte et pour un petit nombre
De splendeurs délivrées, délicates et sombres."²

X X X X X X

1. Innominata, No. 13
2. Innominata, No. 10

Ainsi, Pierre-Jean Jouve trouve dans le personnage d'Orphée une des figures symboliques de son évolution; il en va de même pour Pierre Emmanuel. Il serait aisé de développer le thème d'une filiation poétique de Jouve à Emmanuel, à l'aide de symboles que l'on retrouve chez l'un et chez l'autre. Mais il suffit de marquer l'admiration profonde qu'inspirent à Emmanuel la personne de Jouve et son oeuvre. D'ailleurs c'est par cette oeuvre et celle de Valéry, que Pierre Emmanuel a été initié au vrai langage poétique: langage où ce qui importe avant tout c'est le pouvoir que le poète a sur les mots comme aussi "la substance humaine qu'ils expriment".¹ En même temps s'ouvre devant Emmanuel, jusque là préoccupé d'études philosophiques, l'horizon de la vocation poétique. En effet, Pierre-Jean Jouve lui montre le poète comme étant celui qui sait pressentir et dénoncer les crises de l'énergie dans l'histoire, et rappeler l'homme à sa vocation d'homme. "Le poète (le créateur de valeur) se tient, dit Emmanuel, au point même où la vie est la plus menacée; il soutient la menace et la conjure; la vie spirituelle est un combat qui met l'homme en cause à chaque instant."²

Cette énergie qui trouve le plus haut degré de son expression dans la pensée, c'est au poète de la capter et de l'enfermer en des formes concises. Là, le poète sera le gardien du patrimoine humain; il défendra les valeurs contre les cataclysmes de l'histoire. Ambition ridicule, dira-t-on: que peut le langage dans un univers de forces brutes? Pourtant, le langage est doué d'un étrange pouvoir: de

1. Qui est cet homme? P. 150

2. Ibid., p. 153

même que la graine, insignifiante en elle-même, contient en puissance la plante future, de même le symbole verbal renferme l'expérience accumulée des générations. Irrésistiblement, il rappelle les objets de cette expérience. Ainsi, toute crise de la civilisation s'accompagne d'une crise du langage: d'où ce souci de la responsabilité du poète, souci que Pierre Emmanuel fait sien après l'avoir contemplé chez son aîné.

Et ne faut-il pas qu'un langage issu de la catastrophe en garde la forte saveur? C'est pour cela qu'à l'instar de P.J. Jouve, Pierre Emmanuel se complait au sein d'un univers d'apocalypse, dans des corps-à-corps de monstres de l'inconscient. Sueur de Sang, note Pierre Emmanuel comme nous l'avons fait plus haut, représente pour Jouve le point le plus bas de sa courbe spirituelle. "Toute création originelle commence par une descente aux enfers, une confrontation avec les puissances sombres: c'est du profond de l'abîme que l'esprit s'élançe vers la hauteur. Le Paradis perdu, dans un fracas d'avalanche, referme derrière nous le passé qu'on n'enfreint qu'une fois."¹ Le poète, abandonnant l' "Eden innocent" des vieux mythes, s'enfonce dans les ténèbres de son propre inconscient. Il est significatif déjà qu'Emmanuel décrive en termes orphiques l'évolution spirituelle du poète: descente aux enfers, geste de libération à l'encontre de la défense rituelle, puis le monde s'ouvrant devant le poète, affranchi désormais, mais solitaire. Nos deux poètes trouvent tout particulièrement la description de leur cheminement commun dans cette formule mythologique. Leur "descente aux enfers" est marquée par l'influence de la psychanalyse; hantée par la sexualité, elle abonde en symboles de celle-ci. Cette hantise transforme

1. Ibid., p. 154

la vision du monde entier en un "chaos" au "ventre" duquel l'homme est porté. Et Emmanuel d'admirer "la manière dont Jouve savait rendre la vie monstrueuse du chaos. Végétale, viscérale, d'une plastique énorme et confuse, suant la lumière, ... elle me faisait songer, cette vie, aux premiers âges démesurés de la terre."¹ La jeune poète confesse même que ce symbolisme grouillant revêtait exactement sa vie intérieure d'adolescent à Lyon.

Mais, si Sueur de Sang lui ouvre l'Enfer, c'est aussi pour lui montrer le chemin de la résurrection. Nous avons vu à quels sommets de spiritualité le poète de Matière céleste a su atteindre après la plongée au sein des forces obscures. Voilà, de nouveau, quelque chose qui correspond aux exigences spirituelles du poète plus jeune. Reconnaisant à Jouve de l'honnêteté avec laquelle celui-ci a su voir le poids spécifique du mal dans l'univers, il lui sait gré aussi d'avoir eu le souci du salut. L'homme est en proie à d'immenses conflits; mais régénéré, finalement, par le mystère de la Rédemption. L'histoire est axée sur la Croix.

Cependant - et là encore il faut apercevoir l'affinité qui s'établit entre le jeune Emmanuel et le poète déjà au faite de son art - cette croix n'est que symbole parmi d'autres symboles. Là est chez eux le signe d'un humanisme devenu, depuis chez Emmanuel, suprêmement lucide. Pas plus qu'Orphée, le Christ dans leur oeuvre ne représente une réalité autre qu'humaine. Tout se passe en l'homme; et le salut, dans la sueur du sang humain, est une "oblation de l'homme à

1. Ibid., p. 157

l'homme."¹ Au centre de l'histoire le Christ, mais un Christ vivant dans l'homme; dès lors, il n'est point étonnant si une contagion s'établit chez Pierre Emmanuel entre ce mythe du Christ et le mythe d'Orphée, à un point où il est difficile parfois d'en départager les symboles. Chez Emmanuel, les personnages mythiques: le Christ, Orphée, Eurydice, Lot, sont des incarnations successives de l'âme du poète.

Bref, si Emmanuel reçoit au contact de l'oeuvre de Jouve sa première impulsion poétique, c'est qu'il y retrouve des échos de ce qu'il sait déjà, obscurément, être sa propre voix. Pourtant, il n'est point question d'imitation: d'importantes différences s'annoncent dès le début entre l'oeuvre des deux poètes, et se font sentir d'abord, naturellement, dans le choix des thèmes. Chez Emmanuel, le mythe d'Orphée occupe parmi ceux-ci une place d'élection, que l'on pourrait qualifier d'exclusive dans la première phase poétique de son oeuvre. Alors que dans l'oeuvre de Jouve le mythe d'Orphée ne survient que pour parachever le mythe plus personnel d'Hélène, Pierre Emmanuel au contraire choisit sciemment Orphée pour supporter toute la symbolique de sa poésie naissante. Que ce ne soit point là l'effet d'une inspiration momentanée, mais bien plutôt d'une identification de soi au héros mythique longuement méditée et cultivée, le volume de l'oeuvre consacrée à Orphée suffirait à le prouver. Chez Jouve, c'étaient de brefs poèmes savamment ciselés et cachés parmi d'autres, laissant au lecteur le soin de deviner les rapports. Emmanuel, par contre, donne plusieurs volumes où le mythe vient

1. Ibid., p. 160

englober toutes les autres préoccupations, d'abord d'une manière fugace dans Elégies, puis à travers la mystérieuse dualité Christ-Orphée dans Le poète et son Christ, et enfin explicitement dans le Tombeau d'Orphée et dans Orphiques.

Mais des preuves plus importantes encore existent de ce que le choix d'Orphée comme personnage central fut longtemps mûri et prémédité: l'auteur lui-même prend soin d'étudier la place essentielle des mythes en poésie, le profond sentiment d'identité qui relie le poète et son héros mythique, et enfin Orphée comme le héros qui suscite en lui ce sentiment au plus haut point. Entrons dans sa perspective: le problème essentiel y est celui du poète-créateur en face du monde. Ce poète, c'est Pierre Emmanuel s'étudiant lui-même, non certes par complaisance mais, tel Montaigne, comme exemple de l'humaine condition; c'est là le sens de ce "singulier universel" qui forme le sous-titre de Qui est cet homme? Le créateur participe de tout son être à l'expérience de l'humanité; il a la double faculté de ressentir profondément cette expérience et de savoir l'exprimer d'une manière originale. En cela, il est semblable au héros mythique créateur de sa propre destinée. Tous les deux, le créateur et le héros mythique oeuvrent à dégager du chaos le donné. Pour le héros, ce donné est la vie même; pour le poète, c'est le langage. Pourtant, il existe entre ces deux personnages plus qu'une simple analogie; le langage, en effet, ne représente pas seulement aux yeux d'Emmanuel une accumulation de signes abstraits. Le langage est pétri, de l'histoire des hommes, et celui qui crée à l'aide de mots et de symboles vit aussi intensément que celui qui crée

avec son corps et son âme. C'est parce qu'il réconcilie en lui-même ces deux aspects de la création qu'Orphée représente pour Emmanuel le héros mythique par excellence.

Mais d'où ^{vient} l'importance du héros mythique pour la vie humaine? Et pourquoi, en somme, l'imagination enfante-t-elle des mythes? "Il est dans la nécessité de l'homme de se prouver qu'il existe: cette preuve, il se la donne en s'exprimant, en construisant à l'infini son propre mythe."¹ Chaque mythe serait alors l'angoisse humaine se préfigurant à elle-même son propre destin, c'est à dire, affrontant le réel et la mort. "En suscitant de soi des monstres qu'il combattra ensuite, en descendant aux Enfers de sa vie obscure, en osant son vol dans un inconnu qui est le sien, (le héros mythique) triomphe de ce mutisme intérieur dont le vertige prend l'homme dès qu'il fait sienne la fatalité de la mort."² Dans cette perspective, le mythe apparaît comme une éclatante vengeance de l'âme humaine contre la fatalité qui la paralyse: le héros oppose à cette formidable force d'inertie toute sa merveilleuse force créatrice; néanmoins, il est à son tour vaincu. Ces défaites et ces victoires sont celles de l'homme en lutte contre ses propres limites, que celles-ci s'intitulent le temps, ou le réel, ou l'ordre de l'univers, ou la mort qui les englobe toutes. Ainsi, tout mythe résume en quelque sorte l'histoire de l'homme et sa grandeur puisque, si l'homme finit par se heurter aux limites inéluctables de sa vie, il a du moins l'immense privilège de la connaissance. Celle-ci lui permet d'explorer son univers et d'y exercer ses pouvoirs créateurs. Troublée par l'angoisse, la conscience construit de soi une représentation dramatique où elle se reconnaît.

1. Poésie, raison ardente p. 18-19

2. Ibid., p. 19

Voilà une conception du mythe susceptible de faire oublier les mythologies enfantines avec leurs images surannées et leurs récits anecdotiques: propre aussi à signifier un renouvellement profond de l'utilisation des mythes en littérature, utilisation fort éloignée des pastiches à l'antique aussi bien que des interprétations facétieuses cher aux générations précédentes. Comme Denis de Rougemont, Pierre Emmanuel considère avec un sérieux extrême le rôle du mythe dans la littérature (aussi bien que dans la vie, car il désire une littérature largement ouverte aux exigences de la vie). En même temps, il nous donne du pouvoir du mythe un aperçu beaucoup plus optimiste que Denis de Rougemont. Ce dernier attribuait au mythe une puissance dévastatrice. Au contraire, Pierre Emmanuel voit dans le mythe une fonction de l'âme, fonction qui n'est nullement vouée au hasard de forces subconscientes déréglées, mais organiquement liée à la structure de l'homme, et par là même à celle du cosmos. Voilà qui rend fort actuelle la question des mythes. "Les vastes mouvements qu'au delà de la pensée consciente le héros mythique accomplit rythment avec une ampleur étonnante le mouvement même de l'Univers."¹ Si le mythe possède une valeur aussi universelle, il doit être possible de ressentir encore aujourd'hui "la formidable détermination réciproque de l'homme et du monde"² qu'il nous révèle. Aujourd'hui, l'homme n'est pas plus près qu'à l'âge des mythes de résoudre la question de son être; la différence, c'est qu'au cours des siècles on a de plus en plus substitué l'idée à la chose, la connaissance soi-disant claire à l'angoisse devant le mystère. Qu'est-il arrivé? Refoulé dans l'inconscient, le mystère n'en est pas moins resté entier, et la

1. Ibid., p. 80

2. Ibid., p. 80

"connaissance claire" en arrive aujourd'hui, graduellement, à reconnaître sa propre insuffisance.

C'est au poète de capter à nouveau l'accord perdu entre l'homme et le monde. Car il n'est pas lié, lui, aux prétendues conquêtes de l'esprit. Parce que doué, comme le héros mythique, d'une "angoisse plus profonde que le commun des hommes",¹ d'un inconscient plus actif et plus exigeant, il peut en revenir aux choses elles-mêmes, remontant en deçà de l'origine "à contre-temps, à travers les souvenirs, les angoisses ancestrales, les états psychiques abolis, les mots ressuscités et sitôt rendus à la poussière, jusqu'à ne faire qu'un, dans l'acte créateur, avec la pensée divine."² C'est dans cette attention profonde à l'expérience séculaire des hommes, et au devenir du monde qui rythme cette expérience, que réside en définitive la ressemblance entre le poète et le héros mythique. Ce dernier fait figure d'autorité; le poète, c'est l'adepte, revivant après des milliers d'années, en esprit du moins, les phases du mythe. Mais il arrive, au dire de Pierre Emmanuel, que tel poète s'identifie si totalement au héros de son choix qu'il atteint à une véritable consommation du mythe dans sa vie personnelle. Ainsi Novalis et Nerval vivaient-ils, consciemment ou non, le mythe d'Orphée. Sans aller aussi loin, le poète contemporain peut ressentir face à face avec le mythe un ébranlement semblable au leur. Il peut assimiler au mythe certains événements-clefs de sa vie; il peut y reconnaître le visage de son avenir spirituel. Voilà précisément ce que faisait Pierre Emmanuel au début de sa carrière littéraire, lorsqu'il

1. Ibid., p. 19

2. Ibid., p. 74

affirmait que "quiconque a du mythe quel qu'il soit une expérience religieuse reconnaît en lui le climat naturel... de l'homme",¹ lorsqu'il songeait à la "vision très nouvelle et très ancienne" qui est celle du poète quand sa vie intérieure se nourrit du mythe.

Encore faut-il chercher la raison pour laquelle, délaissant de nombreux mythes qui auraient peut-être mieux convenu à sa tendance épique et à son sens de l'histoire, Pierre Emmanuel a fixé son choix sur le mythe d'Orphée. Sans doute illustre-t-il par là la conception qu'il a du rôle des mythes: c'est que ceux-ci projettent dans le champ de la conscience les courants contradictoires qui divisent l'homme. La vie de Pierre Emmanuel - ne l'a-t-il pas avoué dans ses écrits autobiographiques? - est pétrie de contradictions. Issu de deux nations, de deux cultures, de deux religions différentes, il ne cesse d'éprouver leurs conflits en son for intérieur. La formation étroite qu'il reçoit dans un petit collège jésuite de province, l'étouffant milieu bourgeois où se déroule son enfance privée de parents, la maladie qui au sortir de l'enfance l'isole davantage encore de la vie extérieure, furent autant de contraintes qui l'obligèrent à se réfugier, provisoirement, dans le mythe. Face à ces obstacles, sa vraie nature n'attendait que de pouvoir se manifester; et dans l'enfant fanatiquement entraîné aux concours scientifiques mûrissait une âme de poète. S'il ne découvre qu'assez tard la vocation poétique proprement dite, son sens des valeurs l'oppose dès les premières années aux vues de son entourage; peut-être est-il permis de voir là une première raison de son choix d'Orphée,

1. IBID., p. 33

car Ségalen et Cocteau nous l'ont déjà appris, tout poète et tout artiste doit nécessairement suivre l'exemple d'Orphée dans sa lutte solitaire. Chez Emmanuel pourtant, une raison plus personnelle existe pour expliquer le choix d'Orphée comme héros mythique: c'est la contradiction qu'il appelle lui-même la "double nature" de l'homme. Tôt libéré du jansénisme sommaire de ses maîtres qui opposait d'une manière à la fois naïve et sordide la chair à l'esprit, c'est en lisant Pascal qu'Emmanuel découvre les dimensions véritables de ce qui divise l'homme contre lui-même. Cette double nature de l'homme, il ressentait le besoin de "la résoudre en la vivant".¹ Mais l'existence du "taupin" se prêtait peu à des bouleversements de ce genre, et l'expérience de la double nature Pierre Emmanuel commença par la résoudre, en créant un mythe personnel auquel il attribua aussi une valeur universelle. Analysant l'opposition qui donnait ainsi naissance au mythe, Pierre Emmanuel lui voit un caractère dramatique dont l'ampleur, dit-il, "débordait mon propre drame jusqu'à me le faire oublier; la tentation familière au poète, de substituer une geste héroïque à l'effort qu'un homme comme les autres doit accomplir pas à pas - de s'identifier au héros mythique, jusqu'à confondre les thèmes de la fable et ceux du salut personnel, je l'accueillais sans être capable de la démasquer..."² Voilà donc la source d'où découle l'inspiration de Tombeau d'Orphée, de Poète et son Christ et d'Orphiques. Le poète projette dans ces volumes les cheminements de son esprit entre son drame personnel et le drame mythique où il voit l'image de sa propre

1. Qui est cet homme? p. 116

2. Ibid., p. 116

lutte. Dans le mythe, il se connaît lui-même. Et le contenu de ce mythe sera précisément le contre-point de ces deux forces qui se partagent la nature humaine. Il s'agit, ce thème, du "symbolisme manichéen"¹ de son adolescence.

Mais, conscient de la double nature de son être, le poète aspire de toutes ses forces à l'unité. S'il était possible d'enfermer en une formule simple l'orientation de l'oeuvre poétique d'Emmanuel, cette formule serait peut-être à trouver dans le sens de cette nostalgie de l'unité. Réconcilier l'homme avec lui-même; rendre à son âme scindée l'unité qui était la sienne avant la chute: tel est le dessein du poète. D'ailleurs, cette nostalgie montre qu'Emmanuel ne s'arrête pas au pessimisme pascalien: il croit que l'homme participe par la souffrance à l'oeuvre de rédemption. Symboliquement, le Christ souffre en chacun de nous et ainsi chacun de nous, souffrant avec lui, préfigure l'unité de la vie éternelle. Voilà ébauchée la situation d'Orphée dans l'oeuvre poétique; ou plutôt, celle de l'étrange trio Orphée - Eurydice - Christ. Orphée et Eurydice se cherchant, c'est le poète (ou l'homme, que représente le poète) divisé; le Christ est l'homme encore, souffrant toujours mais vainqueur et créateur parce qu'il est réconcilié avec lui-même. En réalité, le symbolisme d'Emmanuel est trop touffu et trop divers pour que l'on puisse affirmer avec assurance l'existence d'une telle "clef". Il est aisé de voir, cependant, le passage qui a pu s'effectuer dans l'esprit du philosophe devenu poète entre une métaphysique de la double nature et un mythe de la double nature.

1. Ibid., p. 116

Une autre contradiction qui se fait jour dans le mythe, et qui provient elle aussi des conflits de jeunesse du poète, est celle qui oppose ses deux tendances religieuses - ce qu'il intitule lui-même son "calvinisme" et son "catholicisme". Le mythe d'Orphée tel qu'il est exposé dans les poèmes de l'avant-guerre et de la guerre embrasse en effet ces deux tendances. Se remémorant cette période, le poète dit; "Le radicalisme protestant luttait en moi contre certaine confiance catholique en notre perfectibilité; j'étais calviniste sur le plan individuel et catholique sur celui de l'histoire."¹ Voilà pourquoi le personnage d'Orphée apparaît tantôt sous un jour suprêmement pessimiste et tantôt irradié d'une paix et d'une perfection quasi divines. Orphée aux Enfers, Orphée livré aux Ménades porte sur lui la condamnation de la colère de Dieu; c'est le demiurge orgueilleux précipité du haut de son orgueil. Au contraire, Orphée sur le navire Argo est poussé par le vent de l'Esprit; Orphée ressuscité, Orphée réuni à l'aimée à travers les dédales successifs de sa destinée, c'est celui qui, pardonné, ayant accepté la double nature et s'étant résolument détourné de tous les enfers intérieurs, fait face, en homme mûr, à la vie et aux vivants. C'est ainsi que les conflits qui existent dans la conscience du poète transparaissent dans sa poésie. Dans la vie, les alternatives se présentent clairement, imposant des choix; dans le poème, au contraire, une grande liberté existe à l'égard des catégories de la pensée; certains états d'âme peuvent s'y trahir que depuis longtemps le poète croyait avoir abandonnés. Il peut méditer

1. L'ouvrier de la onzième heure, p. 95

sur eux longuement; il peut faire subir à son héros les conséquences logiques que telle pensée mise en action aurait eues dans la vie réelle. Enfin, il peut se complaire dans l'incertitude là où la vie n'eût pas manqué de nécessiter un choix. Ces divers courants peuvent co-exister dans la riche complexité de la poésie symbolique. Ainsi en est-il du "mythe" calviniste et du "mythe" catholique de la jeunesse du poète: tous les deux s'expriment dans son oeuvre sans que soient résolues leurs contradictions. Tantôt les vers vibrent du désespoir de l'homme seul, livré au mal; c'est la perspective calviniste, mais d'un calvinisme à la mesure de l'histoire contemporaine, élargi et dramatisé en une vision inspirée de Nietzsche: "L'homme seul, vous et moi, ou symboliquement le tyran dont chacun de nous est l'image, prétend se substituer à Dieu, usurper la place du Paraclet. Ce péché contre l'Esprit est le péché d'origine, dont chacun se rend coupable en personne et qui nous rend capables du mal uniquement, de sorte qu'il ne peut y avoir de salut que par la grâce incompréhensible de Dieu."¹ Tantôt par contre, nous l'avons vu, la confiance règne, et c'est alors le "mythe" catholique de la communion des saints. En celle-ci, Emmanuel voyait à l'époque de Tombeau d'Orphée une manifestation de la "part divine des hommes", grâce à laquelle l'éternité agit dans l'histoire. L'espèce entière a part à cette parcelle de divinité; la rédemption, loin d'être le privilège réservé aux élus, se communique de tous les hommes à tous les hommes" par le jeu d'une absolue réciprocité".² Le désaccord est évident entre les deux tendances: tantôt l'homme seul, désireux de se

1. Ibid., p. 95

2. Ibid., p. 96

sauver par ses propres forces, sombre par là même dans le péché; tantôt il apparaît capable d'opérer sa propre rédemption, et celle des autres. Cette foncière contradiction, Emmanuel la reconnaît en lui-même; et, loin de chercher à la résoudre en se ralliant à l'un ou à l'autre dogme, il accepte simplement, en poète, son existence: "Les deux mythes auraient pu s'allier en quelque vision pascalienne, si, moins préoccupé d'effets esthétiques et davantage de logique religieuse, je les eusse confrontés dans la foi. Eloigné de celle-ci, j'en ignorais la rigueur, ce qui me valait une grande liberté d'invention, mais peu de cohérence intérieure."¹

C'est pour cette raison que, par fidélité à l'esprit du poète, il nous fait écarter la tentation de voir dans les poèmes de cette période la vision du "poète chrétien", et fonder plutôt notre analyse sur les différents faits psychologiques que nous venons d'indiquer. La "lutte manichéenne" entre les deux aspects de l'homme correspond à celle qui se livre dans la conscience du poète; la vision qu'il a du monde reflète son âme. Dans cette vision, Orphée figure l'homme en quête de son âme. Orphée, c'est le personnage en qui sont incarnées toutes les contradictions intimes du poète, et que ce dernier choisit précisément parce qu'il voit en lui une image vivante de la contradiction en l'homme. Dès lors, il est naturel que dans notre interprétation du mythe d'Orphée chez Emmanuel nous nous placions d'abord, non sur le plan grandiose d'une philosophie chrétienne de l'histoire, mais sur celui, plus humble et plus réel, des faits personnels qui ont

1. Ibid., p. 97

conduit le poète à s'identifier au héros mythique. Le point de départ de cette identification, ce fut en effet un premier amour malheureux. Si le poète, dans le Tombeau d'Orphée, retrace les crises intérieures d'alors dans le personnage d'Orphée, c'est bien la jeune fille aimée que représente Eurydice. Voilà qui rapproche encore Pierre Emmanuel de Pierre-Jean Jouve: comme Matière Céleste, le Tombeau d'Orphée est la transposition poétique d'un amour perdu. La ressemblance entre les deux oeuvres n'est d'ailleurs pas un pur hasard, mais la conséquence d'une affinité découverte fortuitement sans doute, mais cultivée à dessein. C'est en effet au moment où le sort de son amour était en jeu, le même été, que Pierre Emmanuel découvrait Pierre-Jean Jouve; l'angoisse causée par l'absence de la bien-aimée lui fait abandonner le domaine du réel pour se nourrir d'une rêverie faite de symboles. "Plus le réel se dérobaît, dit Emmanuel de cette expérience, plus je me nourrissais d'images: la poésie de Sueur de Sang, peuplée de symboles féminins, devint le véhicule de mes rêves; si puissante, si tragique, elle chantait dans la femme cet autre monde, interdit mais nécessaire, patrie de l'unité perdue, jardin de l'unité future."¹ C'est ainsi que sous l'influence de Jouve, une transposition se fait dans l'esprit du poète de la femme réelle à la Femme symbolique de Tombeau d'Orphée. Grâce aux méditations de cette période, le poète découvre en effet le symbole au sens profond, qui n'est pas le simple rapport entre les apparences mais un "foyer de métamorphoses" où s'expriment ensemble des objets et des événements en apparence fort éloignés les

1. Qui est cet homme? p. 179

uns des autres; ainsi, il arrive dans la poésie de Pierre Emmanuel que l'amour humain et la vision de l'ordre universel soient revêtus des mêmes symboles. "Dans les images de Sueur de Sang, dit Emmanuel, je trouvais l'écho de mon propre amour, et le drame universel de l'amour; je glissai de l'un à l'autre, et je magnifiai hors de proportion mon aventure."¹ On pourrait arrêter ici l'étude de l'inspiration de Pierre Emmanuel, et affirmer comme il l'indique lui-même qu'un simple glissement se fit du mythe personnel de la femme idéalisée à un autre mythe qui, en effaçant le premier, pouvait remédier à la douleur du poète; que Pierre-Jean Jouve, en montrant à son disciple la voie de la transposition des mythes, lui a permis de se retrancher plus loin encore du réel; que nous n'avons dans Tombeau d'Orphée que la longue plainte d'un très jeune homme qui, prenant suprêmement au tragique un chagrin d'amour, voit l'univers entier sous un jour mélancolique.

Cela est vrai en partie; mais l'affirmer exclusivement serait méconnaître le pouvoir et la valeur du mythe en poésie. Certes, l'aventure personnelle fournit le point de départ; c'est même elle qui donne au poème l'accent de vérité sans lequel l'identité du poète et d'Orphée ne serait que le fait d'un froid exercice intellectuel. A en croire Emmanuel cependant, (et l'analyse des poèmes confirme ses déclarations), la crise sentimentale déboucha sur une réflexion poétique centrée non plus sur le moi, mais sur le réel. Cette démarche par laquelle nous rapportons les fruits de

1. Ibid., p. 183

notre expérience aux problèmes du monde, Pierre Emmanuel affirme que les natures poétiques y sont plus aptes que d'autres, et que la pensée symbolique en est la forme privilégiée. Il n'y faut ni une rêverie désincarnée, ni une plongée irréfléchie au sein de l'ordre réel pour oublier ses douleurs, mais une réflexion poétique qui "ne quitte le donné que pour le mieux fonder", une réflexion qui, "une fois atteints les symboles généraux, fait retour aux formes visibles qu'elle déchiffre et justifie".¹

Chez un poète, une grande douleur ne se referme pas sur elle-même; elle bouleverse tout son être, contraignant l'esprit à comprendre, au-delà de sa souffrance propre, la souffrance. Ainsi, la souffrance devient une sorte de sens intérieur, une connaissance. En cela aussi le poète moderne revit, symboliquement, la souffrance d'Orphée, souffrance qui a pour fruit la poésie et qui ouvre à l'homme un nouvel horizon religieux.

Encore faut-il chercher la nature de ces "symboles généraux" que Pierre Emmanuel découvre dans sa propre souffrance. Déjà, l'idéologie janséniste de ses professeurs l'avait habitué à voir une séparation entre l'esprit et la chair. Le drame sentimental auquel nous avons fait allusion contribue encore à cette croyance. Enfin, la lecture de Jouve, faite en état de crise, donne force de loi à l'idée de la nature de l'homme partagée entre l'univers de l'esprit et l'univers du désir. Ce dernier appartient à la femme, dont Emmanuel dit: "cette femme désormais interdite, j'en fis la

1. Ibid., p. 184

femme, et la parai de lourds symboles sexuels. Effrayé, fasciné par la forme cosmique du sexe, je voyais s'aggraver la rupture entre le sentiment et les sens: l'esprit se dédoublait de plus en plus, sa part sensuelle l'emportait sur sa part morale, tout en restant sous le coup de l'interdit.¹ Plus le poète réfléchit ~~sur~~ cette contradiction en l'homme, plus les symboles de cette contradiction se multiplient et s'approfondissent; ils finissent par se détacher de leur signification sexuelle primitive et représenter tout le drame de l'humanité, le drame de l'incarnation.

Telle est la source du mythe de l'androgyné chez Pierre Emmanuel. Orphée et Eurydice, ce sont tout d'abord, comme dans le mythe du Banquet de Platon, l'homme et la femme se cherchant mutuellement et cherchant l'un en l'autre l'unité originelle disparue. Plus profondément, Eurydice et Orphée, le principe féminin et le principe masculin, existent aussi dans l'âme du poète; c'est le sens esthétique du mythe, le plus réel peut-être dans Tombeau d'Orphée. Enfin, l'histoire entière de l'humanité emprunte aussi, par éclairs, la figure du mythe; l'esprit s'incarne dans l'histoire, et à de telles époques les deux principes sont en équilibre l'un avec l'autre; ou bien, c'est l'humanité cherchant l'Esprit; ou encore, aux époques d'angoisse et de catastrophe, c'est la descente aux Enfers, ou les trois jours au Tombeau; puis l'Esprit ressuscite et appelle l'humanité à un nouvel essor. Cependant, il est difficile de discerner telle ou telle signification individuelle dans un poème

1. Ibid., p. 185

donné, et il ne saurait être question d'une classification. En réalité, tel est (pour employer un terme cher au poète) le protéisme du symbole que toutes ces significations s'y superposent et s'y mêlent. Egalement, il serait difficile de parler d'une progression du mythe vers un dénouement précis, car le mythe n'est jamais achevé. Certes, après la Descente aux Enfers, c'est la Résurrection, ou la paix avec soi-même; mais bientôt survient quelque nouvelle rupture d'équilibre, appelant une nouvelle plongée en soi, puis un autre élan vers les hauteurs de l'Esprit. Dans l'étude des poèmes, nous nous efforcerons donc d'éviter les généralités; nous tenterons de suivre de près les pulsations de la pensée du poète, et d'y saisir ce constant mouvement par lequel il rapporte le mythe à lui-même pour en projeter ensuite la vision sur le monde.

Le poème intitulé "Les noces de la mort" nous initie d'une manière abrupte à l'univers symbolique de Pierre Emmanuel; d'emblée, le ton est tragique sans qu'un mot soit dit d'un bonheur antérieur. Le souvenir de l'aimée forme le centre de ces pages, mais elle y est appelée la "morte" parce qu'elle est déjà entièrement immergée dans les avenues de la mémoire. En même temps que ces dernières, ce sont les rues de Lyon que parcourt le poète. En effet, le symbolisme de la Ville est profondément lié à celui de la Femme. Plus que le cadre d'un amour, c'est la ville mythique du péché - Babel, Sodome ou Lyon, qu'importe: toutes ont en commun la conspiration de la nature charnelle de l'humanité avec cette faiblesse qu'est le mal, et que le poète associe avec la femme. Voilà pourquoi la ville

apparaît comme un véritable tombeau de l'Esprit:

"Ville nocturne aux murs de larme crypte amère
que j'ai chanté de litanies obscènes que j'ai
prié les madones de plaisir et d'épouvante que
d'ex-votos coupables j'ai taillés en mes années
hagardes!"¹

C'est en effet la pensée de son propre péché qui hante le poète
et qui obscurcit le souvenir de la "morte"; il se rend compte
qu'il recherchait auprès d'elle la souffrance plus que l'amour,
la détresse plus que l'harmonie:

"Que j'ai suivi longtemps la Mort sous tes arcades...
que j'ai cherché le crime pur atrocement parmi
les meurtres discordants les agonies l'amour."²

Le symbolisme de la Ville est d'une extrême richesse. Ce qui sur-
prend au premier abord, c'est de le retrouver au sein du mythe de
la solitude qu'est habituellement celui d'Orphée. Il faut pénétrer
plus profondément dans la vision du poète pour comprendre l'asso-
ciation de la Femme et de la Ville. Si la vision finit par se
révéler complexe, son origine du moins est fort compréhensible: le
poète parcourait les rues de Lyon en songeant à la bien-aimée.
Dans le milieu où il vivait, ces promenades sans but et ces rêveries
amoureuses étaient frappées de la même condamnation, et pour cette
raison revêtues les unes et les autres de tout l'attrait de l'inter-
dit. La Ville apparaît au poète comme une vaste présence féminine,
lieu et objet d'une mystérieuse communion. Elle satisfait, sans le
combler tout à fait, le désir d'unité qu'éprouve le poète. Comme
la Femme, elle représente une possibilité d'émancipation aux yeux

1. Tombeau d'Orphée, p. 12

2. Tombeau d'Orphée, p. 12

de l'adolescent en mal de liberté. Bref, la ville est pour lui comme un être doué d'une âme et vivant d'une vie intense, avec lequel il aime se sentir en harmonie. "Je confondais mon âme et la Ville, celle-ci variable au gré de mon coeur."¹ La ville est plus qu'un lieu géographique; c'est une condition de l'âme (âme individuelle ici, collective dans d'autres poèmes) qui varie suivant les humeurs du poète. C'est l'image à l'aide de laquelle le poète fait son apprentissage de la pensée symbolique; en effet, la ville représente le réel sur lequel s'exerce toute action et sur lequel l'esprit s'efforce d'avoir prise. Le jeune poète, ~~allait trouver~~^{ait} là une expérience et un tissu de symboles sur quoi sa pensée et sa vie parvenaient à se concentrer d'une manière ininterrompue. La Ville était ce tissu; elle avait son "rythme secret" inviolable, que le poète se devait de respecter: "(La ville) m'apprit à penser à l'intérieur d'une expérience en progrès, sans la déformer ni l'interrompre: toute la pensée symbolique est là."² C'est ainsi que non seulement Orphée, mais tout les autres héros mythiques des poèmes d'Emmanuel évoluent au sein d'une ville qui les porte, mais qui en même temps leur oppose une immense résistance car elle représente très exactement ce contre quoi ils sont appelés à lutter. Et, qu'il s'agisse de Lyon, de Sodome, de Babel ou de Jérusalem, ce symbolique adversaire qu'abrite la ville, c'est toujours le péché. Si cependant elle est touchée par l'Esprit, la ville peut participer à la "résurrection" et devenir le lieu d'une communion, voire l'image de l'Eglise à venir.

1. Qui est cet homme? p. 276

2. Ibid., p. 274

Dans la Ville en effet, comme aussi dans l'âme de l'homme, l'Esprit et la Nature s'affrontent. Elle a ses lieux bas et ses hauts lieux; ses dédales de ruelles où le passant frôle toutes les plaies de l'humanité, comme ses augustes sanctuaires dressés au-dessus des fleuves. Telle est par exemple cette Eglise des Etrangers qui devient pour Emmanuel symbole de la communion avec Dieu. Que cette église ait d'ailleurs continué à jouer dans la vie du poète ce rôle de havre spirituel longtemps après la période littéraire qui intéresse notre étude, le sonnet "Halte vers le soir" nous le montre; le poète s'y remémore ses randonnées nocturnes et le désir qui le terrassait alors, et qui persiste encore, de

"couler à pic au fond des siècles et des mots
bercé par l'immobilité de tes eaux sombres,
Eglise! et que mon coeur reprenne en ton repos!"¹

Ici, l'église elle-même devient symbole féminin - parcelle de matière attendant l'Esprit et digne de le recevoir. Le poète monte vers le sanctuaire, abandonnant la ville et ses ruelles saturées de culpabilité; mais, lorsqu'il y parvient, il comprend que la sainteté de ce lieu n'est autre que la détresse du monde d'en bas, mais épurée; il se souvient que "la Face de Dieu n'attend qu'un regard d'amour pour resplendir sur le visage de l'homme..."² même le plus coupable. Alors la ville que parcourt le poète devient un symbole de la vie intérieure; et le chemin de la ville jusqu'à l'église qui la surplombe est le chemin de l'unité que recherche Orphée. La Ville, comme la Femme, est en définitive une de ces réalités extérieures qu'Orphée recrée à son image pour tenter ensuite d'y trouver l'unité de son être.

1. Tristesse, ô ma patrie, p. 56

2. Qui est cet homme? p. 269

Dans la Ville, le poète rencontre donc Eurydice; mais Eurydice, comme la Ville, participe à la dualité de la nature humaine: elle est à la fois vierge et prostituée. Souvent, ce dernier aspect prédomine, que ce soit dans Tombeau d'Orphée ou dans les poèmes des périodes suivantes. Dans des poèmes tels que "Eurydice des trottoirs" ou le double poème d' "Eurydice à Prague", Eurydice est simplement femme de mauvaise vie. Le poète tente alors de ne voir en elle que cela, la dépouillant de tous les caractères cosmiques que, très jeune, il attribuait à la Femme. Eurydice est "fille aux cheveux d'enfer"; et, à cause de son péché,

"...Orphée en désespoir lamente dans les voiles
quelle Toison future éteinte sous les eaux."¹

Cependant, ravalée au rang de pécheresse, Eurydice par son indignité même appelle encore l'Esprit. Un autre sens possible des "Noces de la Mort", c'est en effet la quête de l'âme par Dieu, quête qui apparaît moins comme l'initiative d'un Dieu transcendant offrant une main secourable à la créature en détresse que la recherche dans l'âme du poète, de son "moi" par un "moi" idéal appelé Esprit, ou encore, le Seigneur.² Ainsi, des vers tels que

"Seigneur, tu me cherchais
dans les eaux désertes d'une femme
sous les myrtes déchirants Tu l'étreignais!"³

1. Tristesse, ô ma patrie, p. 40

2. La Nature cherchant l'Esprit; Dieu cherchant l'homme; ou encore, l'âme humaine poursuivant l'immortalité: tels sont les trois significations de la quête d'Eurydice dans "Noces de la Mort" que M. Emmanuel nous a suggérées, au cours d'une entrevue qu'il a bien voulu nous accorder. Dans la richesse de la poésie symbolique, ces sens différents se superposent et se complètent. Si cependant le lecteur poursuit l'un de ces sens - celui de la quête de l'homme par Dieu - la question se pose encore de savoir s'il s'agit d'un Dieu personnel ou du Dieu dans l'âme (le Surmoi, ou l'Esprit). On ne peut s'empêcher dans la lecture de certains passages, de songer à l'active présence d'un Dieu - personne qui, mettant Orphée à l'épreuve, lui offre le salut au bout de la souffrance.

3. Tombeau d'Orphée, p. 14

s'expliquent lorsque l'on considère le "Seigneur" aussi bien que la Femme comme deux personnages du combat spirituel que livrait alors le poète, "le Seigneur" étant l'Esprit, le Surmoi et la femme, l'état d'inertie du poète. La femme dans son âme est alors, non seulement la jeune fille dont il chante le souvenir, non seulement l'ensemble des désirs latents dont le domaine lui paraît être celui de la femme, mais encore tout ce qui dans sa vie spirituelle est passif et attaché au passé.

"Père de ma douleur! Tu déchires ma mort
mais pourquoi tuer le cadavre puisque Tu
veux le sang?"¹

Ce "Père" - l'Esprit - meurtrit le poète en l'arrachant de force au passé. Mais pour cela la douleur ne suffit point, ni même la mort; il faut encore que cette mort elle-même soit "déchirée" afin d'empêcher le poète de s'y complaire en restant tourné vers ce qui fut. Ce n'est pas le cadavre que veut l'Esprit, mais le sang, c'est à dire les forces vivantes de création. Le poète voudrait empêcher l'Esprit de "tuer" aussi le cadavre du passé, car une partie de lui-même y reste puissamment enracinée. Il plaide la cause de la morte (femme, ou souvenirs) et feint de ne pas comprendre pourquoi l'Esprit se montre si sévère:

O dieu jaloux quel est mon crime?
je l'aimais
Elle était une épée de fureur entre nous
jadis
mais morte qu'a-t-elle encore à ma semblance?"²

Mais l'Esprit ne se laisse point prendre au piège de la mélancolie voulue, perpétuelle tentation du poète; il veut précipiter celui-ci dans le combat de la vie, "nu", dépouillé de toute fausse sécurité:

1. Ibid., p. 14
2. Ibid., p. 15

"Mais O
Tu n'es point trompé par ces contrées
aux allées de sommeil tranquille; et Tu veux
que je sois nu dans la bataille!"¹

Egalement, la quête d'Eurydice pourrait être interprétée plus traditionnellement (en apparence du moins) comme celle de l'au-delà par l'esprit humain. L'homme, en effet, est voué à la mort, comme marié avec elle. Pour parvenir à l'éternité, il doit d'abord échapper aux noces de la mort, vaincre celle-ci et chercher la vie véritable. Tel est le sens du "crime" d'Orphée:

"Toi Seigneur marche au crime!...
Hâte le dénouement profane ou la ténèbre
Ou la résurrection qu'importe! et ne va point
Lever les yeux vers le rideau de ce théâtre."²

Il ne s'agit pas, cependant, d'une quête de l'immortalité au sens de la religion orphique. Certes, une telle interprétation serait tentante: le crime d'Orphée serait d'avoir voulu, par une curiosité mêlée de défi, ou encore par sympathie pour le genre humain, ravir aux dieux le secret de l'immortalité. Il lèverait les yeux vers le rideau du théâtre de la vie afin de hâter la solution de l'éternel problème et de mettre fin à la longue angoisse des hommes. Que la mort ne soit que ténèbres éternelles, ou qu'au bout de ces ténèbres il y ait la résurrection, ou même que tout soit achevé dans la dissolution de la matière ("le dénouement profane"), l'important pour Orphée serait de se saisir de la vérité. Mais, si tentante que puisse être cette interprétation par la fidélité avec laquelle elle se conformerait au sens antique du mythe, elle n'a aucune place dans l'univers poétique de Pierre Emmanuel. Certes, la quête de l'esprit humain par-delà

1. Ibid., P. 15

2. Ibid., P. 16

la mort représente un des sens de la quête d'Eurydice; mais il ne s'agit pas, ici, d'une immortalité totalement divorcée de la vie dans le temps. C'est l'âme du poète qui est le lieu de la quête; et, si le poète désire une vie nouvelle par-delà la mort, c'est dans son présent et non dans quelque incertain futur. La mort dont Orphée doit se relever, c'est en effet la mort qui déjà existe en lui, ce même instinct de mort que l'Orphée de Pierre-Jean Jouve affrontait en lui-même et chez autrui. Il est en l'homme une tendance ténébreuse et passive qui, s'il s'abandonne à elle, le conduit au marasme spirituel. C'est la nature, état originel de l'homme, énergie latente inemployée tant qu'elle n'est pas touchée par l'esprit. Ainsi, le symbole de la quête d'Eurydice assume un sens universel: c'est l'Esprit cherchant la Nature, que ce soit dans l'âme individuelle, et plus particulièrement dans celle du poète, ou dans l'histoire. C'est donc, en réalité, la vie qu'Orphée poursuit en lui-même. L'Esprit, élément actif, masculin, scrute l'inconscient, fonds passif, immédiat, féminin, ensemble de forces obscures qui cherchent à conserver leur emprise sur l'homme. Voilà le sens dans lequel Orphée (l'homme, ou le poète) s'efforce de saisir l'énigme de sa destinée: c'est une confrontation, dans l'immédiat de la conscience, entre les forces actives et les forces passives de l'âme; c'est la lente et tumultueuse évolution de l'âme depuis l'Origine qui semble toujours vouloir la retenir, et l'élan vers l'inconnu, le lointain, l'incertain que lui donne l'Esprit. L'Esprit en effet veut l'homme libre, capable d'affronter seul l'avenir imprévisible. Mais cela est impossible tant que l'homme est prisonnier des forces passives, que celles-ci s'appellent, symboliquement, la Mort, ou la Mère, ou l'Origine, ou la Femme. Ces

symboles ne sont ni équivalents ni interchangeable, mais représentent tous ce domaine latent, obscur et chaotique d'où la vie jaillit et cherche à se libérer. C'est le domaine d'Eurydice.

L'Esprit, par contre, dans l'univers poétique de Pierre Emmanuel, s'incarne en des symboles clairs, vigoureux, précis. L'Esprit est le souffle du vent qui pousse le navire Argo vers les rivages où la Toison d'or attend d'être conquise. C'est le symbole de l'Arbre dont les branches se dressent vers la clarté du soleil créateur, vers l'immensité du ciel des idées, et dont les racines plongent dans les régions souterraines. Ainsi, l'Arbre est perpétuellement tendu entre la terre qui le retient et le ciel vers lequel il croît; il est agglutiné à la terre - au passé - qui par la merveilleuse chimie de la sève se transforme en avenir:

"Mais Orphée
n'est-il point l'Arbre des départs
aux racines aiguillonnant les troupeaux sombres
du plus massif futur. O Roi! son élan pur
brisant la transparence, il monte. Arbre léger
fût de l'antique Nuit. Les branches de son chant
reçoivent leur rosée des astres."¹

Que le symbole de l'Arbre représente en effet cet écartèlement de l'homme entre son origine et sa fin, entre la Nature et l'Esprit, l'image du chêne de Dodone vient nous le confirmer. D'après la légende Dodone, afin d'empêcher le départ de Jason, avait fait placer sur le navire des Argonautes un mât de chêne doué du pouvoir d'ancrer le navire en pleine mer, l'empêchant ainsi de voguer vers son but. Mais ni Jason, ni Orphée ne se laissent arrêter dans leur élan: Orphée commande à la mer de devenir terre, ce qui le rapproche infiniment de la Toison:

1. Ibid., p. 16

"Alors il parle ! et mue les vents en masses noires
Au nom du verbe saint il commande à la mer
d'être terre...

...les nautoniers
enlisés dans les profondeurs de la vie morte
plus misérables que des glands sentent grandir
des arbres en leur sein. Dodone ! tes forêts
s'étagent au-dessus des flots figés en marbre..."¹

En Orphée comme en chaque nautonier (ou homme) il existe ainsi un chêne de Dodone qui le tire vers le passé et vers la mort spirituelle. C'est la terrible tentation de l'immobilité indécise et stérile. Mais l'enracinement de l'Arbre dans la terre - de l'homme dans son passé - n'apparaît pas uniquement comme une tentation fatale; c'est aussi la condition même de son élan, (ou développement spirituel). La course n'aurait aucun sens si le navire n'avait d'abord été ancré; l'Esprit ne peut exister sans la Nature, car c'est d'elle qu'il part dans tout effort créateur, et vers elle qu'il revient. L'Esprit est ancré dans la Nature:

"L'arbre connaît
qu'être immobile est son destin qu'elle est sacrée
la matrice où le vent s'interroge, où revient
sur soi la course de l'oiseau méridien.
Orphée c'est l'interdit jeté sur l'étendue..."²

Dans ce constant retour de l'Esprit vers la Nature, il existe déjà une promesse d'unité: l'Esprit ne peut vivre pleinement sans la Nature, non plus que la Nature ne peut s'épanouir sans l'Esprit. Aussi loin que l'Esprit puisse s'aventurer dans "l'étendue" des idées, il doit, tel l'oiseau méridien, revenir à la Nature. Orphée ressent constamment en lui-même la lutte de la Nature et de l'Esprit, lutte qui n'est que l'annonce de l'unité à venir. C'est de la tension de ces deux forces dans l'Esprit du poète que jaillira le Chant. Orphée - ou le poète - est

1. Orphiques, p. 14-15

2. Ibid., p. 16

"...sol à grands flots il est ciel il est Ombre
le chêne enfonce dans son coeur et boit le Chant
avec son sang. Tous deux féroceement en un
seul hymne!"¹

L'âme divisée du poète trouve l'image de son unité dans le chant, parce que celui-ci embrasse en une même intuition la Nature et l'Esprit. La poésie de Pierre Emmanuel est ainsi une poésie de l'incarnation: la nature y est la substance palpable de l'esprit qui lui donne forme et sens. Or, le symbole est l'expression artistique parfaite de ce double langage de l'esprit et de la nature en l'homme; car au lieu de diviser et de classer comme le fait la pensée rationnelle, la pensée symbolique rapproche et réunit, par éclairs intuitifs, des réalités mutuellement éloignées ou même contraires. Le symbole devient alors par le miracle du génie poétique un raccourci qui, bien que simple en apparence, reste chargé pourtant de la riche complexité de toute l'imagerie, de toutes les pensées, de tous les rapports cristallisés en lui; tel est, croyons-nous, le sens de ces quelques vers où l'auteur montre Orphée, toujours sur le navire Argo et toujours enraciné dans la "terre" de la nature par "l'Arbre" du génie créateur, distillant son chant, comme la sève, à partir de ce double et douloureux attachement:

"...chaque feuille est le double langage
d'une constellation mortelle à la pensée
chaque fibre est d'une étendue la lyre ardente
chaque goutte de sève enferme en soi le Sang
de mille mondes révolus en l'ineffable
passé qui se rejoint au clair futur des fables."²

Ainsi, l'image de l'Arbre comme trait d'union entre l'esprit et la nature chez le poète représente aussi l'unité, au sein du symbole, de la matière

1. Ibid., p. 16

2. Ibid., p. 16

qu'est le passé avec la forme future de l'oeuvre à créer. Le poète est en marche vers la libération, la pensée à venir. L'Arbre, c'est aussi la tension de son être, attaché au "sol" et à la "boue" de la nature, vers l'horizon spirituel. Dans cet effort vers l'idéal, Orphée éprouve et éprouvera toujours la tentation de la Mort:

"Orphée! deviens la Mort. Qu'importe de périr
ou de vaincre? la Mort est la seule victoire
sur dieu. La Mort est la paupière de ton Chant
... O Mort tu es le corps d'Orphée. O abandon
à la douceur."¹

Cette mort à laquelle Orphée se sent appelé peut donner lieu à plusieurs interprétations. Sans doute est-elle tout d'abord la tentation du féminin, du passif en son âme. La voix intérieure persiste à rappeler au poète la vanité de toutes choses et l'inutilité de tout effort: que lui importe de périr ou de vaincre? Puisque tout finira par retomber dans le silence, puisque tout rentrera dans le sein de la mort, ne vaut-il pas mieux qu'Orphée réprime le chant qui monte à ses lèvres? La douleur de créer ne dépasse-t-elle pas par trop la joie du chant? D'ailleurs, Dieu n'a-t-il pas soumis Orphée à une injustice énorme en le forçant à exister comme un être divisé? Et sombrer dans le néant en s'abstenant de vivre courageusement et de créer, n'est-ce pas la seule revanche possible du poète contre Dieu? Il pourrait fermer sur son chant la paupière de l'inactivité et s'abandonner à la simple douceur d'exister au rythme de son corps et de la nature. Mais la Mort est plus que cela: elle est aussi la paix avant le combat spirituel; également, elle représente tout ce lac profond et trouble de la mémoire, sans laquelle le Chant serait sans objet. Enfin, elle est cette plongée en soi, cette quête de l'âme et cette lutte contre les

monstres de l'inconscient, à défaut desquelles le poète ne saurait atteindre la maturité, et dont on saisira plus profondément le sens en analysant le thème de la Descente aux Enfers.

La démarche hésitante d'Orphée entre l'Esprit et la Nature s'exprime encore par la symbolique du Sang et de la Pierre. Dans le poème "Sang" par exemple, le poète décrit la lutte sans cesse renouvelée entre ces deux éléments. Ils y apparaissent comme deux forces cosmiques dont le remous engendrerait l'univers. Le poète se demande, d'abord,

"Quel mythe est la matrice noire du ciel tendre
Par quel affreux travail le monde est-il conçu?"¹

L'univers lui apparaît dominé par une tendance au durcissement; tout menace à chaque instant de se pétrifier; l'emprise de la Pierre s'étend. Ce symbole de la Pierre est un de ceux qui montrent l'homme aussi bien que le monde en proie à la Mort toujours prête à tout engloutir si l'Esprit ne vient apporter un souffle de vie nouveau. La passivité de la nature la porte à se scléroser, se limitant à certaines formes:

"Cernée par le tumulte exact de l'apparence
La pierre grouille en nous et autour de nous."²

En effet, de même que les atomes ne se groupent que suivant des combinaisons fixes, de même qu'au sein de l'évolution biologique les espèces se diversifient selon un ordre dont le hasard paraît exclu, de même aussi l'homme sent peser sur lui toute la force des lois naturelles. Sa pensée même, étayée par les lois et les catégories de la logique, s'appuie paresseusement sur celles-ci, prenant pour fin ce qui devrait n'être que moyen.

1. Jour de colère, p. 73

2. Ibid., p. 73

Jusque dans ses joies, ses douleurs, toute la gamme de ses émotions, l'homme est en proie aux catégories. Cette uniformité caractérise particulièrement l'homme d'aujourd'hui, victime d'une structure sociale de plus en plus calquée sur les machines qui la desservent. Tout cela transparait à travers le symbole de la Pierre, envahisseuse, menaçante: partout, elle "grouille" et s'abîme dans le "remous viscéral de la Nuit".¹ Quant à l'homme, toujours en voie de devenir "statue", il est, malgré sa parfaite rigidité apparente, constamment agité de frissons d'angoisse:

"...Mais rien
ne trahit sa terreur panique de statue
tout est perfection désolée, même dieu
est tout angoisse inerte et mutisme."²

Une des pires manifestations de l'emprise de la Pierre, c'est en effet le mutisme qu'elle engendre. Or, il ne peut arriver à l'homme rien de plus tragique que de n'avoir rien à exprimer, de ne pouvoir se servir de la manière la plus totale du don de la Parole. Orphée est symbole de la Parole, principe animateur de la Pierre. Il est l'éclair de spontanéité qui vient galvaniser la statue, si bien qu'elle s'anime et devient capable de créer le Chant. Orphée représente donc également le triomphe de la Parole sur le mutisme intérieur qui paralyse l'homme dès que, s'abandonnant à la fatalité, il cesse de s'insurger contre ses propres limites. Ce mutisme, cette "mort" peuvent se manifester aussi dans les rapports avec autrui:

"...Nos membres
se pétrifient en postures de péché
notre regard est un rayonnement de pierre
est nos paroles des galets entrechoqués."³

1., 2., 3.,: Ibid., p. 73

Ainsi, ce qui donne corps au mal en nous, ce n'est pas tel ou tel péché particulier, mais l'apathie qui nous fait sombrer dans l'accoutumance, si bien que la conscience elle-même perd son tranchant et se réfugie dans le silence. La sclérose spirituelle contre laquelle lutte Orphée est enracinée en l'homme bien au-delà des notions conventionnelles du bien et du mal. Il arrive même que ces notions elles-mêmes deviennent les "rameaux de Salzbourg" autour desquels se cristallise la vie morale; et, une fois que le formalisme s'est fermement installé en l'homme, le regard de Dieu qui cherche prise ne peut plus que glisser sur lui. C'est ici le thème du début de Sodome, ville mythique dont le "mutisme de pierre" attire la colère divine. Entre des individus aux coeurs ainsi pétrifiés, au "regard de pierre", aux "paroles de galets entrechoqués", il ne saurait s'établir une communion véritable. Qui a perdu la nostalgie même de Dieu à tel point que Dieu n'a aucune prise sur lui ne possède plus la force et le feu intérieurs propres à attirer, puis retenir autrui. Cet homme, cette femme sont guettés par une solitude sans remède. Et, dans la mesure où tous le sont puisque Sodome est ancrée au coeur de tout homme comme aussi dans la création,

"l'air se fait de plus en plus dense en nos poitrines,
les choses sans pitié s'incrument en nos chairs."¹

Tel est, dans l'univers poétique de Pierre Emmanuel, la misère de l'homme sans Dieu. C'est le règne de la Pierre et du silence; c'est aussi, dans le cadre du mythe, Eurydice séparée d'Orphée, c'est à dire la Nature sans l'Esprit dans la tragique division de la dualité.

1. Ibid., p. 73

Mais la Pierre peut-elle encore cesser d'être pierre? Le "silence intime des pensées"¹ peut-il être rompu? Certes; et le nier en se fondant uniquement sur le symbole de la Pierre serait se tromper gravement sur la pensée de l'auteur. C'est une poésie dialectique que la sienne, une poésie au sein de laquelle la Nature ne peut être pensée sans l'Esprit, la vie sans la mort, Eurydice sans Orphée. Tout symbole entre en rapport avec quelque autre symbole qui est à la fois son contraire et son compagnon indispensable. En ce qui concerne le symbole de la Pierre, cet autre symbole, frère et ennemi à la fois, c'est celui du Sang. Dans le poème dont nous venons d'analyser la première partie, celle où règne la Pierre, l'ambiance change subitement alors que survient le Sang, signe de vie intense et moyen de salut:

"Seul, le sang demeuré fluide dans la pierre
témoigne d'un progrès sans fin vers la Douleur
d'une joie menacée de Chaos, qui est vie:
le sang ayant rendu possible la blessure
de la première plaie monte le premier chant."²

Immédiatement on s'aperçoit qu'il ne s'agit nullement d'un optimisme facile. Si Orphée atteint parfois la joie, ce n'est jamais en une possession définitive. Perpétuellement, sa joie est menacée par le Chaos;³ la présence de la mort est toujours imminente. C'est par le Sang que l'homme échappe à la Pierre. Le sang est le fluide vital, capable de redonner le mouvement à ce qui avait été pétrifié, il est symbole de vie et

1. Sodome, P. 38

2. Ibid., p. 73

3. A notre sens, la proposition subordonnée "qui est vie" a pour antécédent le mot "joie" et non le mot "Chaos". Pierre Emmanuel prend soin en effet de la faire précéder d'une virgule, alors qu'en général les signes de ponctuation sont rares dans sa poésie, afin que rien n'en interrompe le mouvement lyrique. Suivant notre interprétation, ce serait la joie - qui est vie - que menacerait le Chaos de la Mort.

même, paradoxalement, de joie. Cependant, c'est par la douleur que s'atteint cette joie; car le Chant - et nous retrouvons ici le thème classique de la souffrance du poète, jaillit d'une blessure ouverte. Ainsi, l'image du sang résume la dialectique de la vie et de la mort chez Pierre Emmanuel; en effet, le sang donne la vie, mais il prend sa source dans la souffrance et dans la mort. En même temps, la souffrance et la mort reçoivent de lui un sens, puisque le sang signifie une progression vers la douleur, et puisque celle-ci, loin d'être sans but, n'est que la condition de la joie à venir. Le symbolisme de la Pierre et du Sang rejoint la vision religieuse qu'a l'auteur du sens de l'histoire. La pierre de l'endurcissement de Sodome devient aussi le tombeau qui engloutit le Christ, comme il a reçu Orphée, et où le Christ lui-même doit livrer combat aux puissances ténébreuses. Le sang est celui d'Orphée en proie aux Ménades; mais c'est également celui de la crucifixion. Car ce qui fait échec au règne de la Pierre, ce qui empêche le sang de tarir, c'est la présence dans l'histoire, du Christ, c'est à dire de l'humain en l'homme. C'est ainsi que le poème "Sang" se termine sur un hymne d'invocation au Christ mythique parmi nous et en nous:

"Qu'un donneur de grands cieux plein de clartés humaines
Surgisse et jette aux vents très bleus son libre sang..."

et encore:

"Pourtant cet Autre absolu, ce terrible hôte
est déjà l'un de vous sans que vous le sachiez."¹

C'est ici le thème de l'unité retrouvée et incarnée en un seul homme en attendant de l'être en tous; retrouvée, non d'une manière définitive mais par éclairs, car la dualité demeure plus réelle que l'unité. Du moins le chemin de l'unité a-t-il été découvert par le Christ:

1. Jour de colère p. 73

"... tout le ciel
par cet homme est enraciné en pleine terre."¹

Ainsi, à travers tous ces symboles qui révèlent la dualité de la Nature et de l'Esprit en même temps que la promesse de leur unité possible, il nous est donné de voir la stature spirituelle du personnage d'Orphée. Et, lorsqu'on s'aperçoit que le couple Orphée-Eurydice atteint à l'élévation d'un principe cosmique, la tentation se fait jour d'interpréter tout dans Tombeau d'Orphée et dans Orphiques à la lumière de ce principe. Mais, de même qu'il eût été injuste de ne voir dans ces recueils que l'écho d'une aventure d'adolescent, de même il serait erroné de ne les considérer que comme une allégorie de la Nature et de l'Esprit. La poésie symbolique n'est rien moins qu'allégorique; elle en est même, dans un sens fort réel, le contraire. L'allégorie dessèche en effet le réel pour en tirer une abstraction; le symbole s'efforce de capter tout du réel, et ne peut à vrai dire être symbole que dans la mesure où il réunit en lui plusieurs niveaux de réalité. C'est ainsi que les symboles que nous venons d'analyser contiennent des bribes de la vie personnelle de l'auteur, qui sont leur source; par ailleurs, au niveau de la réalité spirituelle, ils renferment des aperçus dramatiques de la situation universelle de l'homme divisé entre la Nature et l'Esprit. C'est cependant dans la mesure où ils se rapportent directement au personnage d'Orphée,

1. Ibid., p. 73

Il n'est point d'exemple plus convaincant de l'importance de ces symboles pour Pierre Emmanuel que le pseudonyme qu'il s'est choisi: "...Si j'avais un fils, me disais-je, j'aimerais que ces deux principes luttent et s'accordent en lui; je le nommerais Pierre Emmanuel. Il serait Pierre, mais Dieu vivrait en lui; ce nom est signe d'amour, car le verbe y épouse la matière, l'amante s'y donne à l'amant; mais il est signe de détresse et d'angoisse, car la pierre tend toujours à l'inerte...et se referme une fois possédée, - l'animer est une entreprise sans fin. Ces deux noms joints en un seul, ne sont-ils pas l'image de notre vie en lutte contre elle-même? ne sont-ils pas l'ellipse frappante du drame entier de la création?" (Qui est cet homme?) p. 297-8).

et où le couple Orphée-Eurydice devient lui-même symbole vivant, que la réalité de ces symboles est la plus intense et la plus évidente. La signification la plus centrale, celle à laquelle tout dans cette poésie se rapporte et revient, c'est en effet le mythe de l'Androgyne, mythe de l'homme et de la femme cherchant à retrouver dans l'amour une unité perdue. Depuis Elégies jusqu'à Sodome, chaque symbole utilisé possède quelque rapport avec la tragique vision de l'ambiguïté du sexe, et avec le reflet de celle-ci dans l'âme de chacun. Dans sa quête de l'unité spirituelle, le poète s'identifie tantôt à Orphée, tantôt à Eurydice. Revenons à l'analyse des premiers poèmes de Tombeau d'Orphée, où se résume tout le drame. Dans "Descente aux Enfers" nous trouvons un excellent exemple de cette double et contraire identification. Orphée, c'est ici le poète s'analysant alors que sa conscience claire s'efforce d'explorer le fonds ambigu de lui-même que nous avons appelé l'élément féminin de l'âme. En cela, il est encouragé et accompagné par Dieu (qui pourrait être, ici, le Surmoi de la psychanalyse symbolisé par l'Oeil) l'exhortant à l'unité:

"Marré en Dieu
crispé sur l'effrayante aurore
plomb d'épouvante et de péché Orphée descend
étourdi par la tumultueuse odeur de l'Oeil tranquille."¹

Tout d'abord, Orphée oppose à l'impulsion divine une résistance acharnée. C'est malgré lui qu'il s'enfonce dans les ténèbres de l'inconscient:

"Une immobilité vertigineuse en lui
s'évase
il nie les confins de son cri
et tombe à perdre espace!"²

Mais c'est "sans quitter la terre nue"; car en même temps qu'il explore

1. Tombeau d'Orphée, p. 19

2. Ibid., p. 19

son enfer intérieur, le poète reste tourné vers le monde: il aimerait que lui soit permis un simple lyrisme amoureux, au lieu d'être contraint à affronter ces profondeurs menaçantes. Le poème se poursuit par une série de contrastes entre la beauté superficielle des choses et l'attrait effrayant du Chaos de l'âme. Si osée est la plongée, si contraire à l'ordre habituel, qu'Orphée doit "blesser" la "Mort" pour pénétrer en elle; au dehors, pendant ce temps, le printemps s'épanouit et rien ne se doute du drame intime d'Orphée:

"Il est beau que le temps crève sur ces contrées
absentes, et que rien ne pleure Orphée! que rien
n'écorche son néant à la clarté vermeille
de la plaie qu'il fit à la mort pour la violer."¹

Plus belle encore que ce contraste est la perspective de la nouvelle naissance spirituelle que suscitera la plongée en soi, lorsque le "sang" de la vie aura pénétré jusqu'au coeur de la mort, lorsque la paix véritable à venir aura labouré la paix illusoire du néant:

"Il est beau
que l'intérieur soit labouré par cette paix
que le sang acéré fouillant les chairs secrètes
atteigne au coeur de la Mort."²

Subitement, le développement du poème est interrompu par une de ces formules symboliques concises, chargées d'un sens universel, dont Pierre Emmanuel ponctue parfois sa poésie pour bien montrer que l'esprit s'incarne dans le temps; qu'un drame de la vie présente, comme par exemple celui du poète au carrefour de sa destinée spirituelle, peut être traversé par un souffle d'éternité. Or, c'est précisément cela que signifie le vers en question, puisqu'il souligne l'identité ultime de l'origine et la fin:

1. Ibid., p. 20

2. Ibid., p. 20

"Il reste dans le fruit les dents de l'origine
et l'ultime soupir de Christ dans l'air futur."¹

Mystérieux en apparence, ce vers est destiné à exprimer l'unité foncière de l'homme, depuis le péché d'Adam jusqu'à la restauration en Christ. Cependant, cette unité est en devenir perpétuel; dans le "fruit" - l'expérience déjà acquise - il subsiste des traces du péché: celles que firent les dents d'Eve. Mais cette expérience contient déjà, également, la rédemption à venir. Orphée retrace le drame d'Adam en même temps qu'il préfigure celui du Christ. Ici, l'unité qu'Orphée connaît demeure encore ambiguë. La notion d'origine, en effet, est symbolique également: c'est le Chaos d'avant la Création, mais c'est également, en ce qui concerne l'homme, le sein maternel ou encore la vie obscure du subconscient, cherchant à retenir l'homme et à l'empêcher de se mouvoir dans le sens de la rédemption. Il s'agit bien d'une unité, mais de la fausse ou incomplète unité qui existait avant qu'Eve ne fût créée, lorsqu'elle ne vivait qu'en Adam. Au contraire, l'unité à venir, celle qui se manifestera lorsque sera révélée la nature profonde de l'homme, a la Descente aux Enfers pour condition et pour fin "l'image éternelle de l'homme"² en Christ. Cette unité-là ne sera atteinte que lorsque le "fruit" sera conçu une deuxième fois, c'est à dire recréé par la communion de l'homme avec la Parole.

Dans la suite du poème, l'auteur rappelle à nouveau le printemps environnant, mais c'est pour en souligner l'ironie, puisque c'est le printemps de la guerre:

1. Ibid., p. 21

2. Sodome, p. 148

"L'égilantine a fleuri sur la terre: c'est mai
dieu plante des rosiers de chair dans les batailles
et verse son printemps terrible sur les morts."¹

La mission d'Orphée est ici redéfinie, comme celle de l'Orphée de Jouve, en fonction de la catastrophe qui frappe tous les hommes. La guerre que sous le commandement de Dieu Orphée livre à ses monstres intérieurs répond à la guerre entre les nations; il s'agit de la même guerre, puisque dans l'âme du poète comme dans la société elle a la même source: le péché et le même chatiment: la colère et la condamnation divines.

Orphée

"... se revêt
du sang pierreux de la colère
il cherche sa patrie guerre au coeur de la guerre...
le Nom le Nom en agonie sur les nations
Orphée prodigieux l'expire."²

Orphée s'identifie au nom du Christ dans le combat intérieur, alors qu'un combat semblable se livre entre les peuples. L'enjeu est le même: c'est la Parole, qui est menacée par le mutisme intérieur du poète, dû au péché en lui, mais menacée également par les péchés collectifs tels que les totalitarismes.

Jusqu'ici, l'identification du poète avec le personnage mythique assume un sens défini et d'un rapport assez étroit avec le sens antique du mythe. Chaque fois que le poète est Orphée, il avance dans la direction du but spirituel vers lequel Dieu en lui l'entraîne. Mais, là où Pierre Emmanuel s'éloigne totalement de toute interprétation classique, là où il abonde dans le sens de Pierre-Jean Jouve et dépasse celui-ci par la hardiesse de sa pensée, c'est aux moments où, dans ses poèmes, Orphée (ou le

1. Tombeau d'Orphée, p. 21

2. Ibid., p. 21

poète lui-même) devient Eurydice. Nous sommes au coeur du mythe de l'Androgyne: le lien originel est si puissant, l'unité primitive de la créature si réelle qu'il n'existe pas entre les sexes de frontière absolue. On pourrait croire qu'Emmanuel songe ici au phénomène de l'amour homosexuel; et en effet, l'existence de celui-ci sert de point d'appui au mythe de l'Androgyne. En Sodoma, il assume un caractère concret, et pourtant il s'agit en même temps d'autre chose: du fait infiniment plus universel de l'ambiguïté qui existe en tout homme, en toute femme. Si le poète parvient à s'identifier si totalement au personnage d'Eurydice, c'est qu'il y a là plus que le fait d'une puissante imagination; c'est qu'il perçoit en lui-même une âme féminine. Il est infiniment malaisé de discerner la nature de cet élément féminin, précisément parce qu'il est l'indéfinissable, l'ineffable, l'incrédé, et que l'auteur le veut ainsi. Peut-être est-ce l'univers amorphe de la toute première enfance, et ce qui chez l'adulte subsiste de celui-ci dans le demi-jour fluide de certains états d'âme irrationnels. Peut-être est-ce, par-delà les premières lueurs de la conscience éveillée, le très obscur souvenir de la proximité originelle de la Mère, ou de l'unité primordiale avant la naissance. Orphée se replonge, en effet, dans l'immobilité où la paix d'avant la naissance et celle d'après la mort se rejoignent; il est

"baigné dans la langueur du cadavre et le flux
lointain de la naissance Orphée n'est plus."¹

Quoi qu'il en soit de toutes ces significations psychiques du personnage d'Eurydice, il est un sens plus précis que le poète lui attribue: elle représente cet aspect passif de l'âme sur lequel l'esprit créateur a prise,

1. Ibid., p. 22

lui ces deux mille années où l'histoire le renie d'autant plus qu'elle se réclame de lui, il faut que la Descente aux Enfers le soit pour Orphée. Il est inconcevable que le poète ne persécute pas son Christ. Pierre Emmanuel très audacieusement voit le "scandale du Christ coupable qui existe et souffre en chacun de nous, et qui nous demande de travailler à le racheter."¹ La plénitude de l'Incarnation du Christ est telle qu'il demeure mêlé à notre dualité même, à ce qui en nous est asservi à la chair ou enchevêtré dans l'inconscient. Orphée, dans la mesure où il est l'homme préfigurant le Christ et s'efforçant de le devenir, doit participer à toute cette souffrance. Il doit même l'"aviver", "inventer" des tortures nouvelles, afin que le sacrifice soit plus total. On songe à la glorification dans le péché que suggère l'apôtre Paul, comme si un surcroît de péché entraînait une surabondance de grâce. C'est donc une première étape de la purification que cette rencontre du Christ dans la zone d'obscurité et de péché où le poète pensait ne trouver que la Femme:

"Alors
Orphée avec fureur pénètre au corps de dieu
il traverse la Faute, et sent la mort du Christ
raidir ses membres,
mais va et chante."²

C'est là l'image complexe de l'acceptation de Dieu par l'âme: Orphée devient Eurydice (mort, péché) et en elle "étreint" le Christ. Il n'est plus lui-même désormais, et ne le sera jamais avant que ne se fasse l'unité véritable de son être. Que faut-il pour cela? Que le Christ en lui féconde son âme inerte et la fasse vivre. C'est là le sens de cette prière d'Orphée:

1. Albert Béguin, "présentation de Pierre Emmanuel", post-face à "Le poète et son Christ", p. 140
2. Tombeau d'Orphée, p. 24

"Seigneur
qui es couché sur le mont de ma mort
engendre à cette femme un enfant de blasphème
de certitude et de pardon qui serait moi
de nouveau, dans les pins tranquilles et les vignes
chaudes et l'opulent automne de la mort."¹

La Femme ici symbolise l'âme du poète, et le Christ son esprit créateur. On pourrait encore dire en termes psychanalytiques que l' "enfant" dont il s'agit, le poète lui-même après la nouvelle naissance, est issu de l'union du Surmoi et de l'inconscient universel. Le moi véritable du poète se crée dans la rencontre de la part la plus ambiguë de lui-même avec l'idéal vers lequel il tend.

Cependant, la prière d'Orphée n'est point tout de suite exaucée; la quête se prolonge, car Eurydice cherche constamment à l'attirer et le retenir au pays de la mort. Dans "Les plaintes d'Eurydice", le poète s'attarde à écouter le vague gémissement de ce monde inconscient: lieu secret, profond, habituellement interdit, inaccoutumé à la lumière crue. Mais (ici, le poète s'est souvenu de la doctrine platonicienne), ce monde sans lumière a connu la lumière et ne garde la trace en même temps que la nostalgie. Eurydice se plaint:

"Tu es venu
mais quand? ma nuit est sans histoire
mais où dans cette pierre insensée dont je suis
la mélopée hagarde et la sueur?
...jamais
Tu n'es venue."²

Eurydice reproche à Orphée de l'avoir trahie en lui préférant un être vivant - le Christ. Elle l'accuse d'avoir dressé cette "victime"

1. Ibid., p. 25

2. Ibid., p. 27

"... dans les enfers
comme une injure à la sérénité des morts !"¹

Tout dans l'Enfer contribue à ce moment à donner l'impression d'une immense quiétude qu'Orphée est le seul à avoir jamais troublé. C'est une contrée féerique où les contours sont estompés, les nuances douces, où règne une paisible mélancolie. Tout y est pur et chaste; c'est le monde idéal dont rêvait l'Orphée d'Anouilh:

"Nul ici n'est mort: les tombes sont des pains
de gloire, dont le jour se nourrit et que dore
l'esprit des bienheureux. Les choses sont nues
et chastes. Tout est pur. Orphée est un cyprès..."²

Ce monde invite Orphée et pourtant ne peut le recevoir tel qu'il est; pour y vivre, il devrait renoncer à la vie et au chant, et se confondre avec le paysage dormant de l'Enfer. Eurydice, qui joue ici le rôle de tentatrice, cherche à prendre Orphée au piège de l'enchantement, afin de pouvoir le retenir indéfiniment:

"...je prolongeais ta quête aride, déroulant
les fantômes autour de toi comme des voiles."³

Le charme d'Eurydice est trompeur, et son âme "dessèche" celle d'Orphée. Lui, cependant, surmonte la tentation grâce au Chant, son arme contre le silence et l'engourdissement. Il déjoue la ruse d'Eurydice et s'arrache au charme trompeur de l'Enfer. Et la lutte pour l'âme d'Orphée se poursuit. C'est le moment décisif; il faut que l'un ou l'autre soit vaincu. Ou bien Eurydice sera arrachée à l'Enfer où elle se complait; ou bien Orphée lui-même demeurera à jamais son prisonnier. Par son impatience à le retenir, Eurydice hâte le dénouement, qui sera la libération d'Orphée par la naissance de son "moi" nouveau. Eurydice parle:

1. Ibid., p. 28

2. Ibid., p. 30

3. Ibid., p. 32

"...comme je convoitais ton Ame: je hâtais
l'incroyable dénouement de la naissance
Père"¹

La quête atteint alors son but: Orphée a trouvé Eurydice, mais elle ne peut l'accompagner hors de l'Enfer car, dit-elle:

"dieu m'aime
et me veut seule en lui."²

Elle désire faire croire à Orphée que Dieu est avec elle dans l'Enfer, et que ce n'est qu'auprès d'elle qu'Orphée pourra se conformer aux exigences de l'Esprit.

Orphée décide alors de renoncer à Eurydice. Il a libéré celle-ci en la confiant à Dieu. Il peut quitter les Enfers. Son chant retentit dans l'Hadès, les "hymnes des vivants" viennent ranimer les "voix du Styx". Désormais, Orphée s'acharnera à vivre et à infuser à toutes les ombres de l'Enfer la vie créatrice. Cependant, la voie qui s'ouvre devant lui est difficile, et ses premiers efforts n'aboutissent point: la résurrection d'Eurydice est une "résurrection imparfaite", parce qu'en voulant consacrer à Dieu la bien-aimée Orphée n'était pas, en réalité, suffisamment détaché d'elle. Il en demande pardon à Dieu courroucé contre lui. Sa mémoire n'est pas encore purifiée mais il la confie à Dieu:

"Mais vois Seigneur: morte la Bête de mémoire
est couchée sous Ton regard comme un charnier."³

Aussi, Eurydice devra mourir à nouveau afin qu'Orphée soit définitivement libre. Cette deuxième séparation sera d'autant plus dure qu'Orphée s'était cru enfin guéri, et avait pensé mettre fin à son tourment en consacrant

1. Ibid., p. 34

2. Ibid., p. 34

3. Ibid., p. 38

Eurydice à Dieu; d'autant plus dure encore parce que l'Eurydice des Enfers faisait partie de son âme beaucoup plus que l'Eurydice vivante de jadis. Le poète, cette fois, sera si meurtri qu'il lui semblera que son coeur et son génie lui sont arrachés avec Eurydice. Alors seulement il sera suffisamment dépouillé de tout passé et de toute emprise du "moi", et prêt à s'abandonner à la miséricorde divine. Orphée prie:

"Sois ongle et dent et corne en moi
arrache-moi le coeur, et le Génie! et damne-moi
d'Elle, et jette-moi, nu
dans le sel effréné de Ta miséricorde."¹

Mais pourquoi la résurrection était-elle imparfaite? Sans doute Orphée pourra-t-il arracher Eurydice aux Enfers; mais il ne connaît pas encore la nature du pouvoir qu'elle exerce sur lui. Elle veut lui faire croire que Dieu est avec elle et que la vie, c'est de trouver Dieu en elle. En réalité, ce serait pour Orphée non la vie, mais la mort, et c'est seulement dans la mesure où il abandonnera Eurydice que pourra avoir lieu sa nouvelle naissance. C'est qu'il ne saurait devenir pleinement lui-même sans quitter la Mère, et que, dans l'ambiance trouble des Enfers (ou de l'inconscient) Eurydice est aussi la Mère, dont la volonté possessive cherche à garder Orphée avec elle, ou comme l'exprime Emmanuel, en elle. La Mère est ici moins procréatrice qu' "involutrice"; son but ultime est d'empêcher toute existence. Là où Orphée croyait trouver Eurydice, la rendre à Dieu et conquérir ainsi sa propre liberté, il se trouve plus lié que jamais auparavant. Cette aggravation de sa captivité paraît indiquer qu'il est maintenant profondément engagé dans les avenues de l'inconscient, et que son émotion devient plus vive dans la mesure même où les réalités

1. Ibid., p. 39

auxquelles il se heurte sont les réalités primordiales. C'est parce que les ruses d'Eurydice savent le bouleverser d'une manière aussi totale qu'il se voit supplicié, par un surcroît de persécution, "la tête en bas":

Mais Toi terrible destinée Mère de Dieu
Toi passion farouche ! Tu m'inscris
dans ma mort...
j'appelle en vain à dieu !
J'aime et je suis damné
la tête en bas et je crie mon dieu dans les sépulcres."¹

Pour qu'Orphée soit entièrement libéré, il lui faut chasser toutes les images obsédantes qui tourmentent l'inconscient "en des régions où l'identité personnelle affronte le chaos spécifique."² L'Enfer, en effet, n'est point seulement individuel. Certes, l'individu l'éprouve au plus profond de lui-même; mais les symboles obsédants dont s'alimentent les rêves et dont chacun peuple son Enfer personnel appartiennent à un fonds universel. Donc, lorsqu'Orphée, ayant retrouvé Eurydice, démasque en elle la Mère, puis reçoit l'ordre de frayer son chemin hors de l'Enfer, il accomplit une démarche dont la portée est universelle. "Descendre aux Enfers, c'est à dire maîtriser la vie ténébreuse des symboles, est... une opération de caractère général."³ La Descente, comme aussi la victoire sur les Enfers, sont d'une complexité quasi inconcevable; il faut que l'esprit s'enfonce "en plein désordre"; qu'il trouve sa voie parmi le foisonnement de la vie inconsciente et "apprivoise" peu à peu l'énergie dispersée dans celle-ci. Comme cela se voit dans le poème "Résurrection imparfaite", cette reconquête de l'inconscient par la conscience claire ne va pas sans rechutes; la "forêt symbolique" reprend souvent le dessus. Lentement,

1. Ibid., p. 39

2. Qui est cet homme, p. 305

3. Ibid., p. 305

patiemment, mais avec toute la force que donne le génie, Orphée doit s'efforcer d'échapper à l'Enfer. Ce n'est qu'ainsi qu'il pourra surmonter la peur de vivre, rançon d'un attachement excessif à la Mère. Peut-être touchons-nous ici au message fondamental du mythe tel que le voit Pierre Emmanuel: l'âme divisée, l'âme prisonnière de la Mère, c'est celle qui n'ose affronter l'inconnu. L'auteur avoue que tel fut en effet son problème initial, et dont la réflexion sur le mythe l'a guéri: "J'ai vécu longtemps sous le signe de la peur... Que cette peur se soit cristallisée dans une image, voilà ce qui m'a sauvé."¹ Au bout de l'examen de conscience de Qui est cet homme?, l'auteur est mis face à face avec ce qui lui avait rendu si précieux le symbole de la Descente aux Enfers: c'est que l'homme gisant au fond du sépulcre, c'est lui-même; qu'il y avait été maintenu, non seulement par "le jansénisme, l'horreur du sexe, tout les complexes d'infériorité qui durcissent les préjugés bourgeois"², mais encore par une réticence devant la vie, qui lui venait du plus profond de lui-même. "Toute une partie de mon être, dit-il, s'était pétrifiée dans un étrange refus d'exister: la part vitale, inconsciente si l'on veut, libérée, par ce refus, du contrôle de la conscience, s'abandonnait au désordre des appétits frustrés du réel."³ Ce n'est que par un immense effort de discipline sur ces deux tendances: la passivité de l'esprit et l'énergie débridée de l'inconscient, que le poète parviendra à conjurer l'Enfer. Pour Pierre Emmanuel personnellement, c'est par la création poétique, et par sa lente "victoire sur la résistance des symboles", que l'Enfer est finalement exorcisé. "Poésie, c'est délivrance"⁴; telle

1. Ibid., p. 306

2. Ibid., p. 306

3. Ibid., p. 307

4. Ibid., p. 306

est, au sortir de son Enfer spirituel, l'expérience d'Emmanuel, alors que prêt à émerger de son passé il jette un dernier regard sur le chemin parcouru.

Que le poète, s'arrachant à l'Enfer, apprenne à forger lui-même avec courage sa destinée future: voilà le commandement de Dieu pour lui. Le poème intitulé "L'ordre" marque le début du retour des Enfers, lorsqu'Orphée, en arrêt devant la redoutable puissance maternelle d'Eurydice, entend l'impératif divin:

"Quitte quitte le corps vorace de la Mère
cherche le Styx en ton vrai sang, et dans tes eaux
la soif !"

Alors, Orphée traverse le Styx en sens inverse - dans la direction du salut - et voit tout à coup l'espoir grandir devant lui "jusqu'au zénith". L'Enfer se referme. Orphée revoit la lumière du jour comme pour la première fois. La voix intérieure exulte:

"O vois ta destinée
lasse de volupté dans le futur
s'épanche."²

Ici, un temps d'arrêt survient alors qu'Orphée interroge l'avenir. Il ne sait encore que faire de sa liberté nouvelle. En l'arrachant à l'Enfer, Dieu a laissé en lui un tel vide qu'il a l'impression de ne plus être:

"... où fuir? marqué parqué en son visage strict
et jusque dans ma chair traqué par le non-être
Il me reste à jamais inviolé tombeau
quelle âme?"³

Orphée ne sait pas encore que le "tombeau inviolé" de son âme est précisément le contour vide que viendra combler la Parole. Ici, le poète

1. Tombeau d'Orphée, p. 40
2. Ibid., p. 41
3. Ibid., p. 42

fait l'apprentissage de l'oubli de soi et de la simplicité. Délivré de ses puissances infernales, il s'aperçoit maintenant de la coupable vanité de constructions mythiques trop grandioses peut-être; il voudrait "raccorder (ces) mondes vains au bord d'une larme":¹ larme de repentance enfin possible, goutte d'eau aussi pure que l'Enfer était impur, aussi glorieuse que le coeur du poète se sent humble à ce moment. C'est par la repentance qui le délivre de lui-même qu'Orphée atteint l'identification avec Dieu:

"pleurer! et que ce pleur m'assure d'être Dieu."²

Tout le "sang du passé", c'est à dire toutes les douleurs subies par Orphée pour échapper à la mort spirituelle, se "résume" maintenant en une simple larme: entendons que tout finit, et tout commence à nouveau, par la repentance. Orphée doit quitter la "face vide" qui est celle de son passé, maintenant que sont démasquées toutes les apparences dont il s'était nourri. Il doit quitter Dieu même, dans la mesure où Dieu est le Dieu de l'Enfer, père de l'âme nouvelle mais confiné cependant à l'Enfer où fut conçue cette âme. C'est le dépouillement total, l'expérience du Nada de Jouve. Et, comme dans l'oeuvre de Jouve, Orphée commence maintenant, à travers ce néant, à voir différemment le monde extérieur. Les humbles choses de la vie lui apparaissent revêtues d'une importance nouvelle: il sera leur chantre, car délivré de son moi trop encombrant, il est enfin capable d'exprimer ce qui n'est pas lui-même. Son moi lui paraît infime - sans lieu alors qu'il devient attentif à ce qui autrefois lui semblait infime, et qui maintenant semble universel:

1. Ibid., p. 42

2. Ibid., p. 42

"...Sois sans lieu comme un astre, le cri
de la cigale, l'oreille immense de la pierre."¹

Et, parce que le moi enfin soumis ne barrera plus désormais l'horizon de sa pensée, l'expérience des générations passées pourra aussi s'exprimer à travers son chant:

"Sois la veine mystique où circulent les morts..."²

La victoire d'Orphée sur l'emprise de l'Enfer n'est autre que celle du Sang sur la Pierre. Orphée sait maintenant donner son sang; en cela, il a atteint à une harmonie avec l'univers, qui lui aussi vit de la lutte de deux principes opposés. En même temps, il peut s'identifier plus étroitement au Christ qui a également donné son Sang, au Christ qui, symboliquement, a pris sur lui les deux mille ans de l'ère portant son nom afin de participer d'une manière plus totale à la lutte d'Orphée (ou de l'homme) contre les ténèbres:

"Ô noria céleste épuisant tout le sang
de l'abîme et mêlant au mouvement des astres
le très profond le très injuste et divin sang
le dieu-Sang deux mille ans enfoui dans mes ténèbres."³

Il nous a paru nécessaire, afin de saisir au vif quelques-uns des symboles les plus typiques de la pensée de Pierre Emmanuel, d'analyser plus particulièrement les poèmes des "Noces de la mort" et d' "Enfer", car c'est dans ces poèmes que l'histoire d'Orphée se dessine de la manière la plus dramatique, et partant la plus aisément accessible. Ces poèmes sont suivis, dans Tombeau d'Orphée, de trois sections intitulées "Mémoire", "Sommeil" et "Paysages", où les mêmes thèmes sont repris et approfondis. Comme l'indiquent les titres, il n'y a plus ici aucune trace

1. Ibid., p. 43
2. Ibid., p. 43
3. Ibid., p. 43

d'évènements mythiques, mais un long développement poétique fondé sur l'expérience spirituelle du mythe. La poésie de ces pages est symbolique au sens le plus pur: il n'y a ni mythe seul, ni faits psychologiques seuls, mais une rêverie continue située aux confins de la vie inconsciente, où vie et mythe ne font qu'un. Le poète y revit longuement la Descente aux Enfers et l'expérience de la double nature. Dans le poème "Orphée devant Eurydice" par exemple, Orphée songe à ce que fut Eurydice, car c'est la place vide d'Eurydice dans son coeur que viendra combler sa vocation spirituelle. Dans la contemplation d'Eurydice perdue, Orphée mesure sa culpabilité, ne sachant encore s'il mérite quelque futur. Eurydice est en lui-même

"Celle perdue, Celle jamais
trouvée, l'unique et double bien-aimée
qui ennemie de soi maintenant se contemple
et se déchire en Orphée qui ne connaît
aucun futur tant est coupable ce passé..."¹

Orphée revit en lui-même le tourment d'Eurydice l'attendant; il est maintenant, dans la passivité de son âme prête à recevoir Dieu, ce qu'était naguère Eurydice:

"Femme il attend celui qu'il fut en Eurydice
et qui est mort."²

La vraie résurrection se prépare; il faut cependant que la Femme en lui puisse participer à la nouvelle naissance, c'est à dire que soient purifiés tous ses mobiles. Déjà, dans l'épreuve de la repentance, Orphée avait reconnu toute l'impureté de ses états d'âme du passé, impureté due non à la présence du désir mais à la manière dévastatrice dont le désir envahissait sa vie intérieure, affectant toute pensée. Orphée a également

1. Ibid., p. 55

2. Ibid., p. 55

appris dans la Descente aux Enfers que cette énergie vitale qui est en lui ne saurait simplement disparaître, mais qu'elle sera transformée dans la résurrection. C'est dire qu'au bout du chemin de la résurrection, Orphée trouve à nouveau la Femme, mais la femme touchée par la grâce. Pour l'Orphée futur en effet, la femme ne sera plus symbole de mort ni obstacle à la vie; elle aura perdu son caractère possessif pour se faire toute attente. Au lieu de chercher à capturer l'esprit d'Orphée, Eurydice, humblement, se fondera dans l'unité de l'être; Orphée dit:

"... ma chair
se bat avec les armes folles du désir
dans le passé mué en femme où je suis nu
et dans l'Orphée futur où la femme est renée."¹

Et Orphée se remémore également l'instant de la repentance, où, la porte refermée sur l'enfer, il ne lui restait plus qu' "un peu d'eau claire et le Styx en (sa) main", et une âme toute disponible où allait se refléter l'image des choses. L'anéantissement de son moi était alors si total que les humbles images de la vie quotidienne le frappaient avec une force redoutable. Pourtant, ce fut précisément là pour Orphée la porte étroite de l'éternité, car

"...quiconque un seul instant peut subsister
dans une telle absence de soi-même
est éternel."²

Les poèmes de "Sommeil" représentent, comme l'indique leur titre, une suspension aussi totale que possible de la conscience éveillée. Dans "Mémoire", en effet, tout en se laissant aller au fil des souvenirs, Orphée les revoyait dans une demi-conscience mélancolique dont l'Esprit - notre dernière citation le montre - demeurait le maître. Ici, au contraire,

1. Ibid., p. 56

2. Ibid., p. 57-8

Orphée endormi se détend entièrement et nous assistons à ses rêves, où des bribes de sa vie passée se déroulent au ralenti. C'est là une nouvelle étape de la purification de l'âme; ces fragments qui émergent de la vie inconsciente auront perdu, en s'exprimant par le rêve, leur pouvoir obsédant. Deux symboles en particulier hantent le poète endormi, qui ne sont autres que la double nature et la Descente aux Enfers, pôles constants de la pensée d'Emmanuel. En rêve, Orphée se voit effectivement revêtu de la double nature:

"Un double enchantement liait en un seul corps
deux contraires violences, deux sciences."¹

Eurydice possède la science d' "enfantement et de soumission", tandis que la science d'Orphée est faite de "mort" et de "criminelle adoration". Cependant, l'adoration perdra son caractère criminel lorsque l'être double aura vraiment atteint l'unité préfigurée par le rêve. Par de géniales intuitions, l'auteur fait entrevoir, pour la première fois dans le recueil, le pourquoi de la recherche de l'unité. Quelle nécessité pousse Orphée à se sentir dissatisfait de sa nature divisée, et à chercher l'unité? Et quel est, par ailleurs, le redoutable penchant qui rend l'unité si instable, et la dualité toujours proche? C'est qu'en définitive, la dualité est aussi indispensable que l'unité. Nul ne saurait rester toujours en paix, ni toujours en guerre avec lui-même. L'énergie vitale a besoin parfois de mûrir paisiblement dans la quiétude de l'unité; parfois, au contraire, il lui faut pour se manifester d'atroces conflits, d'indicibles souffrances. Il arrive que tout paraisse se résoudre en une accalmie progressive.

1. Ibid., p. 64

Puis quelque bouleversement géant de l'énergie produit une ère nouvelle de spontanéité. "Orphée" et "Eurydice" sont symboles de cette alternance; et Dieu lui-même ressent les conflits de l'énergie - à moins que dans la pensée de l'auteur, Dieu ne soit lui-même cette énergie:

"De grands éclairs
de haine transperçaient de ténèbres le songe
tant dieu Se haissait d'être double - et soudain
Se désirait avec fureur en Se niant..."¹

Cette série de poèmes montre aussi de la manière la plus vive à quel point tout le symbolisme de la double nature reste lié à son origine dans l'esprit du poète, c'est à dire à la sexualité. Même lorsqu'il s'agit de Dieu et de l'âme, même lorsqu'Eurydice et Orphée symbolisent l'Esprit et la Nature, le vocabulaire et les métaphores employées par l'auteur relèvent de l'amour. Si concrètes sont certaines expressions qu'il est évident que l'auteur a dû songer à des personnages réels. Du moins, la présence de ces deux éléments contraires dans son âme lui semble aussi réelle que lui semblait autrefois la présence de la bien-aimée:

"ces deux êtres formaient un Être de péché
paisible, entouré d'arbres immobiles
tout résolu en claire identité."²

Que la dualité soit irrémédiablement enracinée dans la nature humaine, de telle manière que même la résurrection ne saurait effacer la cassure originelle, mais seulement lui donner un sens, Emmanuel le montre plus clairement encore par l'image de la double statue. Cette "statue double fascinante-fascinée" s'avance contre elle-même; elle se parle à elle-même, et les paroles qu'elle s'adresse lui reviennent chargées d'une

1. Ibid., p. 64-5
2. Ibid., p. 64

signification contraire. C'est ici, encore une fois, l'image de l'homme divisé, victime de la Pierre, condamné à un monologue à jamais incomplet et incapable de se libérer de soi, parce que chaque effort de libération est mis en échec par l'adversaire intérieur, parce que l'ambiguïté le paralyse:

"Et jamais la statue de soi ne se délivre
car elle est homme et femme inextricablement."¹

Il ne faut jamais l'oublier en songeant à Pierre Emmanuel: la dualité demeure, et demeurera tant que durera la vie. Dans sa vision, les bouleversements sont toujours plus réels que ne le sont les états d'équilibre. La notion même de l'être implique le conflit et la division. La douleur est au sein de tout. Toute la création participe au péché de l'homme; bien plus: il aurait même suffi d'un seul être humain pour que la division fût en tout:

"...Une présence
douloureuse infiniment et un débat
dans l'intime de toute chose; tout doit être
déchiré parce que je suis."²

Si l'unité n'est jamais achevée, du moins certaines expériences privilégiées la font-elles entrevoir. C'est le chant qui forme parfois le trait d'union. Parce qu'en lui la division s'exprime et se résoud, il guérit l'homme, par instants, de sa nature blessée. Il lance le défi de la joie à la douleur universelle, alors même que le créateur traverse la Mort, ou dépouillement du moi:

"Et tout s'expie
en des plaines de blés couchants immenses d'arbres
dessinés par l'ivresse chaste de la Mort
où marche dans le ciel inverse l'Être nu
réuni par l'ultime corde de la lyre..."³

1. Ibid., p. 76
2. Ibid., p. 67
3. Ibid., p. 67

L'apaisement qui berce Orphée plongé dans le "sommeil" le quitte peu à peu lorsque, ouvrant les yeux, il confronte les "paysages" de son âme délivrée de l'Enfer avec les "paysages" extérieurs.¹ Il a changé, peut-être; mais le monde a-t-il changé? Et d'ailleurs, Orphée a-t-il vraiment subi une transformation totale? Certes, il est infiniment allégé pour avoir triomphé des monstres de l'inconscient. Il est infiniment riche pour avoir pénétré dans des contrées spirituelles inexplorées, fertiles en secrets:

"l'enchanteur par soi-même enchanté est le roi
de ces pays où nul jamais ne s'arrêta
ces pays qui ne sont que passage et distance
d'un hier quitté depuis toujours, à un demain
reculé jusqu'à l'impossible..."²

Par sa victoire sur le moi, par la vision qu'il a du monde, par l'allégresse de la vie retrouvée Orphée découvre la possibilité de la joie:

"La joie est l'arbre unique du désert
Quelle effusion en le voyant et quelle absence
t'emplit, ô voyageur!"³

Il faut avoir souffert et aimé autant qu'Orphée pour comprendre tout l'extraordinaire - l'absurdité même - de l'existence de la joie. Cette existence est d'ailleurs toujours précaire, car l'Enfer n'est jamais loin: l'Arbre unique du désert, qu'est la joie, est aussi l'arbre de l'enracinement dans le passé douloureux; il est

"...cet infini captif des morts, auquel ses morts
donnent sa liberté immobile et tragique
et son élan de profondeur dans l'éternel."⁴

1. cf. "Paysages".
2. Ibid., p. 81
3. Ibid., p. 82
4. Ibid., p. 82

Tout le passé avec sa souffrance converge vers cette pointe extrême de la joie, joie absurde et précaire, et toujours inattendue parce qu'elle est si liée à la douleur et que sa liberté est une liberté "immobile", circonscrite par le tragique du destin d'Orphée. Ainsi, la joie et la liberté acquises par la Descente aux Enfers ne sont jamais définitives. Sans doute, Orphée est-il délivré de l'emprise originelle d'Eurydice; mais déjà, le futur prend une forme étrangement semblable à celle de son passé. Et, dans l'avenir, c'est de nouveau la Femme que reconcontre Orphée. Nous la trouvons ici associée à la beauté du paysage dans la rêverie du poète:

"Une femme s'ouvrant étrange sur les astres
découpe une ogive de rêve dans le temps
le captif s'y accoude et chante."¹

Cette figure féminine cosmique exhale une éternelle plainte, qui exprime la nostalgie de toute la création. A cette plainte répond le chant d'Orphée, captif à jamais de la terre. Ici, il semble que la rêverie de Pierre Emmanuel s'aventure jusqu'à voir la beauté toute entière sous la forme d'un duo antiphonique où la voix d'Orphée répondrait à celle de la Femme. Le leitmotiv et la source de leur chant serait la souffrance, car tous les deux sont victimes d'un Bourreau. Or le bourreau, dans la pensée de l'auteur, c'est encore l'homme, au paroxysme de l'orgueil, acharné à persécuter en lui-même et chez autrui l'humanité. C'est le pécheur pour qui il n'est aucun secours, parce qu'il vit hargneusement replité sur son péché et qu'il trouve une joie mauvaise à défigurer la Face humaine. Orphée et Eurydice sont réunis ici dans leur commune résistance au Bourreau.

1. Ibid., p. 86

Il ne saurait en être autrement. La beauté, la joie, le chant, la liberté ne peuvent jaillir que du "sol" de la souffrance. Telle est la volonté de Dieu. A cette condition seule, le chant d'Orphée sera agréé et la miséricorde sourdra au coeur de Dieu:

"Et plus loin que l'extrême angoisse des bourreaux
le chant du prisonnier touche l'amour du Père
qui l'a voulu captif la terre aux pieds rivée
afin que libre et Un infiniment il chante
et verse à l'éternel aride sa rosée."¹

Après l'intermède de la joie, la hantise reprend le dessus à partir des "Thèmes orphiques". Il semble que la tristesse qui naguère était en Orphée s'est maintenant réfugiée dans le monde environnant. C'est la douleur universelle qui pèse sur Orphée, alors même qu'il voit le souvenir de sa douleur en toutes choses: chaque chose "est un enfer au sombre Orphée".² Orphée cependant ne s'illusionne point sur lui-même; il sait que pour combattre efficacement la douleur universelle il lui faut toujours à nouveau se réconcilier avec lui-même. Le vrai Enfer est en lui, et le "sceau" qu'il doit briser afin d'être disponible pour le combat, c'est son propre coeur. C'est ainsi que tout, dans Tombeau d'Orphée, revient toujours au point initial: la lutte intérieure d'Orphée. La pacification promise dans la Descente aux Enfers ne survient jamais, sinon en espérance. Ceci paraît évident dans cet étrange "poème" en un vers dont la concision même est destinée à montrer la terrible évidence du danger, seul fait saillant dans l'univers désormais appauvri d'Orphée:

"O double Orphée dormant flairé par les ménades."³

1. Ibid., p. 86-7
2. Ibid., p. 89
3. Ibid., p. 91

Tant qu'Orphée sera divisé contre-lui même, et dans le cadre de Tombeau d'Orphée il ne peut en être autrement, les Ménades rôderont autour de lui. Le pressentiment du danger est d'ailleurs bientôt confirmé par l'assaut des Ménades, qui tuent Orphée. C'est le Chant qui les a irritées. Elles ne pouvaient souffrir de voir Orphée libéré de l'univers du désir qui est le leur. Elles s'excitent les unes les autres à détruire "la harpe folle"¹ dont l'existence même leur apparaît comme un défi. Elles voudraient que

"... l'amour
soit glorifié mortellement contre l'Amour."²

La scène n'est pas sans ressemblance avec l'épisode final d'Orphée-Roi. Dans le vers ci-dessus, en particulier, on serait tenté de voir l'idéalisme d'un Ségalen, pour qui la mort d'Orphée représente la victoire du Chant, fruit de l'esprit, contre les tentations de la chair. Les Ménades opposeraient leur frénésie amoureuse à l'amour-charité qui désormais domine la vie du chanteur. En réalité, la pensée symbolique d'Emmanuel ne se contente pas d'une solution aussi simple. Son Orphée n'est jamais totalement libre de l'emprise du désir. Certes, l'âme d'Orphée a été purifiée dans la Descente aux Enfers; le désir s'est sublimé infiniment dans la joie de créer; mais le Chant a tout de même sa source première dans le désir. Or, Emmanuel n'oublie jamais qu' "il reste dans le fruit les dents de l'origine". La mort d'Orphée malgré toute sa noblesse participe à l'ambiguïté inhérente à tout ce qui est humain. Orphée doit mourir afin que puisse couler le sang expiatoire. Mais il ne meurt pas sans culpabilité; le désir qui porte les Ménades vers lui trouve en lui beaucoup plus qu'un écho. Si Orphée n'était pas totalement engagé dans

1. Ibid., p. 100

2. Ibid., p. 100

l'aventure humaine jusqu'à l'instant suprême de la mort, son sacrifice n'aurait pas une valeur aussi rédemptrice; son chant n'aurait pas le don de vie. Il faut que jusqu'au bout, Orphée s'identifie à ce qui est vivant, non à ce qui est mort:

"...possédez périssable Orphée ! qu'il soit rendu
au sang, et porte parmi vous son sexe grave
et non parmi les morts."¹

l'incarnation ne saurait être que totale; même dans le sacrifice de soi il n'est aucun refuge contre la nature charnelle de l'homme, et l'idéalisme se fourvoie dans la mesure même où il devient désincarné. Orphée succombe vraiment au désir, comme le Christ prend vraiment sur lui le péché de l'homme. Car Emmanuel, nous l'avons vu, rassemble le Christ et Orphée en une même vision, comme le faisaient parfois les chrétiens de l'église primitive.

Ce rapport étroit entre Orphée et le Christ se manifeste surtout dans le symbole du Tombeau, éclipse totale de leur être avant la résurrection. Le séjour d'Orphée au Tombeau est décrit en symboles bibliques: après la couronne d'épines, la croix, puis le linceul apparaissent. Comme le Christ, Orphée demeure trois jours au Tombeau, pour se relever le troisième jour. Mais ce symbolisme est inextricablement mêlé à celui qui est caractéristique du recueil entier. Les monstres de l'angoisse roulent Orphée

"...en des varechs
profonds comme la chevelure de l'aimée."²

La résurrection sera une véritable naissance physique, puisque durant les trois jours "la tête fut reformée en vain", sans que jaillisse un cri

1. Ibid., p. 101

2. Ibid., p. 108

assez effrayant pour être celui de la naissance d'Orphée. Le Tombeau apparaît à nouveau comme le sein maternel; Orphée vit encore

"dans l'odeur meuble et le doux ventre inviolé"¹

Le mythe revient ici sur lui-même, c'est à dire qu'au bout de la Descente aux Enfers et de la remontée, il s'ébauche un nouveau cycle où le héros mythique, une fois de plus prisonnier de la mort, devra lutter afin de se dégager et de vivre au grand jour. Pour le poète, c'est un retour à l'emprise d'Eurydice, de la Femme qui à nouveau vient hanter ses rêves. Mais le symbole possède également une valeur universelle: les trois jours au tombeau représentent un état intermédiaire entre le Vendredi Saint et Pâques, état de non-vie où l'homme est livré à son chaos intérieur. Ce qui est vrai de l'individu est vrai également de l'histoire. Il est des époques historiques dont le sens dans la vie des peuples est celui des trois jours au Tombeau. La seconde guerre mondiale fut une de ces périodes et le symbole de la Descente aux Enfers convient pour la décrire, à la fois parce qu'elle était si monstrueuse et parce qu'elle a malgré cela peut-être même à cause de cela, opéré chez certains (Pierre Emmanuel se compte parmi ceux-là), une certaine catharsis. Comme la Descente aux Enfers met Orphée en face du mal qui est en lui, la guerre a montré qu'Hitler est aussi, surtout peut-être, en nous. Cette Descente aux Enfers collective "pour être réelle et peuplée de monstres vrais, n'en était pas moins mystérieuse, ni confondante pour l'esprit; le sens de l'homme s'y trouva blessé dans sa plus intime certitude, chaque mot, chaque silence, divisés contre eux-mêmes et savamment envenimés."² Mais la fin des hostilités n'a point marqué, aux yeux de Pierre Emmanuel, le début

1. Ibid., p. 108

2. Qui est cet homme? p. 315

d'une résurrection. L'âme de l'homme, et la Parole qui est l'âme de cette âme, en est encore à l'attente de Pâques. "...L'Enfer est plus que jamais parmi nous, plus réel autour de nous que dans nos rêves".¹ Ailleurs, Pierre Emmanuel précise la nature de l'Enfer contemporain: la Descente continue, car notre "pseudocivilisation" mécanisée produit plus de monstres spirituels qu'elle ne peut en "digérer".²

Cependant, si Orphée gisant trois jours au Tombeau représente tantôt le devenir de l'individu, tantôt celui de la société, et le plus souvent les deux ensemble, il est certain qu'il s'agit en même temps du Christ. C'est le Christ qui ressuscite le troisième jour; c'est lui qui

"brise enfin l'origine et libère la graine
sitôt germée la palme de poésie dans l'air
ancien."³

C'est le Christ biblique triomphant du péché, grain sacrifié pour que puisse germer la Palme. Mais il s'agit en même temps du Christ en l'homme, qu'on l'appelle l'Esprit, ou la Parole. Ce qui est bon en l'homme surmonte le mal en lui; ou encore, l'inconscient s'ouvre à l'oeil scrutateur de la conscience, qui s'en dégage enrichie, mais s'y replonge quelque jour. Orphée quitte la tombe, mais elle reste ouverte pour le reprendre à la moindre défaillance. Ainsi, la naissance du "moi" nouveau du poète, qui est.

"Le pur poète
né du Christ et de l'aimée,"⁴

c'est à dire de l'union de l'esprit créateur avec le chaos de l'inconscient, n'est jamais achevée définitivement. Le moi libre, issu de

1. Ibid., p. 299

2. Ibid., p. 349

3. Tombeau d'Orphée, p. 111

4. Ibid., p. 111

l'unité de la nature et de l'esprit, est évanescent, instable. A peine entrevu, il succombe à nouveau à quelque autre scission de l'être. Du moins le recueil s'achève-t-il sur cette promesse de résurrection, sans laquelle la Descente aux Enfers, et toute la souffrance accumulée du héros eussent été vaines:

"Lui, rejetant le lin des morts gravit l'aurore
et marche vers la chair promise à l'Orient,
enfance grave! un seul jet d'eau troublant le cours
de son destin
aux déchirants déserts de la jeunesse
ranime le secret."¹

Le cycle est révolu. Le héros ressuscité salue l'aurore de son destin, comme l'a fait le poète au temps de son adolescence. Mais cette nouvelle enfance est "grave", parce qu'elle se souvient encore de la Descente aux Enfers, et qu'elle est déjà lourde d'un long passé malgré sa nouveauté. Il s'avance vers "la chair promise à l'Orient" qui est la Femme redécouverte, non plus celle des Enfers mais la vraie Femme auprès de laquelle le poète pourra chercher l'équilibre parfait de la nature et de l'esprit. Mais la promesse n'est qu'une promesse: il suffit d'un seul jet d'eau (nouveau symbole sexuel) pour barrer la route du poète et remettre en question tout son destin, rendant l'actualité au mystère qui avait hanté les déserts de sa jeunesse, et qu'il avait cru définitivement dépassé. Ainsi, le Tombeau d'Orphée se termine sur la promesse du salut au sein de laquelle croît déjà, redoutable antithèse, une nouvelle menace de damnation. Car le tombeau d'Orphée, c'est la Femme.

1. Ibid., p. 112

Si Tombeau d'Orphée est le livre de la hantise, Orphiques, publié un an plus tard seulement, est déjà celui de la délivrance et du Chant. Les thèmes n'ont guère changé. Mais le ton a évolué, de la résignation à la hantise du péché que nous avons décelée dans Tombeau d'Orphée, vers la sérénité. Ce qui importe ici, ce n'est plus Orphée mais son Chant. Certes, l'auteur n'oublie point que le Chant vient d'Orphée et qu'Orphée est rivé à la terre. Mais la perspective se détache de son moi pour s'élever avec le Chant vers l'univers de la beauté et de la vérité. Le mythe demeure le même, s'exprimant à travers le symbolisme de la vie d'Orphée. Cependant, à côté des symboles infernaux qui prédominaient dans Tombeau, des symboles plus clairs apparaissent. En particulier, on y découvre le symbole de la colombe qui monte du Chaos:

"Dieu tient entre ses mains la colombe des nuits:
mais quel vaste hasard se lève? la musique
pressent l'identité de l'esprit et des eaux."¹

La colombe, symbole de l'esprit, est l'instrument de Dieu dans la vie de l'homme. Mais, avant même que la colombe ne surplombe le chaos, avant même que Dieu ne puisse terminer sa lente reconquête de l'homme, la musique pressent déjà la victoire; c'est que l'unité de l'esprit et de la nature, unité qui n'est donnée à Orphée qu'en espérance, s'exprime par la musique divinatrice des secrets célestes. Aussi, le thème de la musique est-il un des éléments essentiels dans Orphiques. Le poète adresse des louanges à la mémoire de Bach et de Beethoven. A ses yeux, la musique capte parfaitement les échos de l'âme que les mots sont trop rigides encore pour exprimer:

1. Orphiques, p. 9

"Mourir est encore loin et les mots sont de pierre."¹

Il admire dans la musique "l'insoutenable dénûment", l'expression si parfaite que rien ne reste à dire en dehors d'elle, alors que la parole n'épuise jamais totalement la signification dont elle est chargée. La phrase musicale est si une dans sa beauté dépouillée, telle

"Une flûte fuyant le sol à perdre haleine"²

qu'elle devient l'annonciatrice de la Parole divine. Dans un hymne intitulé "La nuit est joie", Emmanuel décrit symboliquement la naissance de la Colombe, qui émerge de la Nuit comme une mélodie jaillit du silence. Au commencement, Dieu ressent en lui-même un néant terrible, car il est seul. L'oeil du Chaos le trouble par son regard étrange, l'emplissant d'une angoisse telle que Dieu n'est plus

"qu'un germe sans borne de souffrance
irradiant la douleur muette."³

Alors, naît la Nuit, qui est l'âme consciente de son propre néant, la forme encore vide où pourra se former l'esprit. Avec des symboles quelque peu différents, c'est ici le même mythe que celui de la naissance du "moi" nouveau chez Orphée. Dieu, ou l'Esprit, est là dans sa solitude, son besoin de s'unir à la nature. La Nuit de la nature séparée de l'Esprit est là également, attendant la création; elle est "Nada", absence appelant la Présence divine:

"C'est la même blessure en dieu d'où naît l'esprit
et l'absence, songe éternel de la matière
par un même et secret mouvement de la Nuit."⁴

Sortant de cette blessure dans la nature de Dieu, la "colombe" prend son

1. Ibid., p. 25
2. Ibid., p. 34
3. Ibid., p. 36
4. Ibid., p. 37-8

vol et s'élançe vers les hauteurs. Là, elle rencontre "un astre seul" (autre symbole lumineux, inconnu dans Tombeau d'Orphée). Cette étoile est le timide signe du "nouveau firmament" enfin possible. Son scintillement annonce un Nom qui n'est pas dit dans le poème, mais qui paraît être le nom du Christ; or, le Christ est l'homme nouveau:

"c'est ton Nom qui s'éveille étonnant de la Nuit...
le signe encore tremblant d'un nouveau firmament
qui de la profondeur toute sanctifiée
monte, et dans une langue indéchiffrée adore:
cette langue qu'il faut apprendre et qui est Toi."¹

Il s'agit évidemment de la poésie; mais nous savons déjà qu'aux yeux de Pierre Emmanuel le vrai langage poétique sait exprimer tout de l'âme humaine. Ce langage de l'âme est encore à créer; ou plutôt, il est toujours à créer à partir de chaque bouleversement dans la vie humaine. Le poète tend toujours vers le Christ - le Christ en lui - sans jamais totalement se confondre avec lui, sans parler la langue qui serait le Verbe. Orphée reste à jamais "le grand Cathare",² c'est à dire l'adepte d'une religion dualiste (il faudrait dire le fondateur, puisque le Catharisme a pour lointain ancêtre l'orphisme): il est donc divisé, et sa quête de l'unité n'aboutit jamais totalement. Le Christ est pour Orphée l'idéal d'humanité vers lequel il se dirige.

Quel est donc, en définitive, le rapport entre le Christ et Orphée dans la poésie de Pierre Emmanuel? La question est grave, car en la posant nous posons également celle de savoir si Emmanuel est le "poète chrétien" dont parlent les critiques. Albert Béguin répond par l'affirmative: Emmanuel se situerait dans la perspective chrétienne,

1. Ibid., p. 38

2. Ibid., p. 49

parce qu'il verrait dans Orphée un simple reflet du Christ, dans le meurtre d'Orphée une image de la Crucifixion. "Pierre Emmanuel, affirme le critique catholique, se situe d'emblée en un centre qui est l'Incarnation de Jésus-Christ. Orphée, pour lui, n'existe que dans son rapport au Christ, en tant qu'il est l'homme entreprenant "de se faire Christ" par ses propres forces, le poète tentant par sa seule poésie de coïncider avec l'éternel."¹ Mais cette entreprise voulant réaliser dans le temps ce qui n'appartient qu'à l'éternité est d'une témérité insensée. Orphée n'aboutit qu'à l'échec grandiose qui est le sort de tout héros mythique.

Nous reconnaissons dans l'interprétation de M. Béguin une part significative de vérité. Orphée représente bien l'humanité imparfaite, Christ l'humanité au comble de la perfection, c'à d. en paix avec l'Esprit. Et il est vrai également que l'impuissance d'Orphée à devenir le Christ est une parabole de l'orgueil humain humilié. Mais, là où notre analyse s'écarte de l'avis de M. Béguin, c'est au moment où celui-ci affirme voir dans l'image que Pierre Emmanuel donne du Christ autre chose qu'un mythe". C'est là, nous semble-t-il, se montrer beaucoup plus affirmatif que l'auteur lui-même n'a osé l'être. N'a-t-il pas lui-même appelés "mythes" le catholicisme et le protestantisme qui tous les deux sollicitaient son adhésion, aux alentours de sa vingtième année? Et ne se défend-il pas, "par respect de la vérité", d'être le poète chrétien que voient en lui les commentateurs épris de catégories? "Vivre l'histoire en chrétien, en y suivant la ligne de faite des révélations

1. Albert Béguin, op. cit., p. 138

divines, ~~est~~ autre chose que l'imaginer à travers des symboles chrétiens".¹ Telle paraît être la réponse actuelle de l'auteur, réponse infiniment plus humble que les grandioses visions étudiées plus haut, dans lesquelles tout l'univers devait se conformer au symbole. Aujourd'hui, Pierre Emmanuel demande que l'on distingue son oeuvre poétique de sa participation à l'histoire comme individu parmi d'autres individus. Il n'exclut pas la possibilité que sa poésie soit un acte de foi et une prière, mais si elle l'est, il faut que ce la soit, dit-il, à son insu. Songeant à l'époque de Tombeau d'Orphée, le poète n'hésite pas à affirmer qu'il "triturerait" alors "les dogmes chrétiens à l'égal des autres mythes"² avec la même liberté. Il ajoute même ceci: "Cette liberté venait en partie de l'obscurité même de l'univers intérieur où je plongeais, pour ramener au jour des complexes d'images boueuses, agglutinées, enchevêtrées dans les varechs, et qu'aujourd'hui, les voyant desséchées, je m'étonne de trouver collées ensemble."³ Force nous est d'accepter l'affirmation de l'auteur, d'autant plus qu'elle s'accorde parfaitement avec la tendance ~~actuelle~~ ^{présente} de son oeuvre vers une plus grande simplicité. Défendre la Parole; attendre Dieu, dont l'âme du poète a soif: ces préoccupations actuelles d'Emmanuel nous paraissent d'un Christianisme bien plus authentique et plus fidèle au dogme de l'Incarnation que le lyrisme mythique des premières oeuvres. Celles-ci ne perdent rien de leur valeur, ni de leur beauté, pour n'avoir été que les jalons d'une recherche passionnée.

1. L'ouvrier de la 11^e heure, p. 94

2. Ibid., p. 94

3. Ibid., p. 228

CHAPITRE VII

CONCLUSION

CHAPITRE VII

CONCLUSION

Au terme de notre enquête, il nous faut maintenant regarder en arrière et évaluer le chemin parcouru. Quel est-il? Le nombre seul des auteurs que nous avons cité comme ayant consacré au mythe d'Orphée quelque partie de leur oeuvre suffirait à indiquer l'importance de ce mythe dans la littérature française contemporaine. Même lorsqu'il ne s'agissait que d'un conte ou d'un poème, la manière dont tel auteur utilisait le mythe suffisait à révéler certains traits de son tempérament littéraire. A plus forte raison, ceux des auteurs étudiés qui ont composé sur Orphée un ouvrage entier ou même plusieurs, s'y révèlent sans réserve. En particulier, les différentes manières d'interpréter le regard en arrière, la descente aux enfers, la mort d'Orphée, sont symptomatiques. A travers leurs versions du mythe, nous avons donc pu nous former de Segalen, de Cocteau, d'Anouilh, de Jouve, d'Emmanuel une image que nous croyons exacte. Affirmer cela, ce n'est pas attribuer au mythe d'Orphée dans leur pensée une importance excessive; c'est dire, simplement, qu'ils "projetent" leur moi dans le mythe, ce qui nous permet d'y surprendre le cheminement de leur pensée.

Avons-nous obtenu d'autres résultats? Et en particulier, sommes-nous en droit d'affirmer qu'un lien intérieur existe entre les différentes interprétations du mythe? Il semble qu'à chaque génération littéraire correspond une certaine conception du mythe. Nous avons vu l'enthousiasme symboliste créer autour du mythe d'Orphée tout un mouvement de pensée idéaliste et mystique. Puis, le mythe s'humanise, et Orphée ne représente plus qu'une sagesse tout humaine, reflétant ainsi

l'idéal de son époque qui se plaît à compter sur la raison pour assurer le progrès, donc le bonheur de tous. La guerre de 1914 met fin à l'ère des interprétations idéalistes. Tout au plus Orphée continue-t-il à représenter l'idéal dans le domaine esthétique, en poésie et en musique. A partir du moment où l'influence de Freud pénètre en France, l'attention des écrivains se détourne d'Orphée pour se tourner de plus en plus vers Eurydice. Le mythe assume une signification de plus en plus sombre, de plus en plus "infernale"; la descente aux enfers - enfers de la souffrance, du souvenir, de l'inconscient - devient le thème central. Orphée s'y enlise, sans trouver le bonheur dans ce monde ou dans l'autre. Enfin, les poètes chrétiens reviennent à une interprétation plus optimiste; ce n'est pas là un optimisme facile, mais un optimisme qui ne perd jamais de vue la réalité de l'enfer, sachant pourtant qu'au-delà de l'enfer la résurrection est au moins une possibilité toujours ouverte. De toute manière, le mythe d'Orphée, une fois dépassé le mouvement d'études inspiré par le Symbolisme, n'est plus jamais redevenu un objet de vénération en soi. Bien plutôt, c'est un très riche réservoir de symboles, que les écrivains utilisent soit pour exprimer leur idéal esthétique et leur nostalgie de la beauté, soit dans un sens psychologique, pour y projeter leur propre situation.

Mais peut-on affirmer qu'une affinité existe entre les auteurs dont nous avons parlé, quelle que soit leur époque, simplement à cause du mythe d'Orphée? A cette question, nous ne pouvons donner qu'une réponse négative. Le simple choix d'un sujet ne saurait engager toute la pensée d'un auteur. Cependant, il est des auteurs pour qui le choix du mythe d'Orphée résultait d'une nécessité intérieure:

ce sont Segalen, Divoire, Jouve, Emmanuel. Entre ceux-ci, on peut affirmer l'existence d'une filiation littéraire qui remonterait à Nerval, Novalis, Hölderlin et Poe. Pour eux, le mythe est vraiment celui du chant, de la vie et de la mort conçus comme une seule substance vivante dans la conscience du poète.

Le mythe a-t-il un message pour notre époque? D'emblée, nous l'avons vu, c'est un mythe de la solitude. Mais une analyse plus profonde de ce sentiment de solitude révèle chez la plupart des auteurs un immense désir de présence au monde, de participation à la souffrance d'autrui. L'Orphée moderne porte en lui la souffrance des multitudes comme l'Orphée antique, ou même celui que dépeignent les Parnassiens, ressentait la souffrance silencieuse des choses. Il est, d'après l'expression de Jouve, le "résonnateur" de l'histoire, c'est à dire qu'il s'efforce de subjuguier sa propre douleur pour pouvoir mieux exprimer celle des autres. Est-ce trop peu? Exprimer ces vicissitudes, c'est déjà signifier aux victimes qu'elles ont été comprises, c'est crier la nécessité de leur porter secours, c'est se montrer, comme l'écrivait Divoire, "poète fraternel".

Certes, le mythe d'Orphée, de par sa nature même, n'est réservé, comme moyen d'expression, qu'à une minorité d'initiés. Il a ses propres exigences, que n'ont pas toujours respecté les écrivains dont nous avons parlé---exigences esthétiques, morales, psychologiques. C'est le mythe de l'homme et de la femme adultes, au seuil d'une grande destinée: il n'y a pas de "complexe d'Orphée". Il nous est donc impossible de prédire à ce mythe un grand avenir dans la littérature française: il ne remplacera pas le mythe de Tristan; notre époque exige plutôt des mythes

collectifs. Souhaitons du moins que le mythe d'Orphée soit encore de temps en temps à l'avenir, comme il l'a été jusqu'à maintenant, l'expression de la fidélité du poète.

Enfin, s'il faut conclure d'un mot, disons que l'évolution du mythe d'Orphée dans la littérature française s'est faite, depuis le Parnasse jusqu'à nos jours, dans le sens de l'approfondissement.

APPENDICE: TEXTES INEDITS DE VICTOR SEGALEN

- I. Correspondance et Entretiens de Victor Segalen avec Claude Debussy
- II. Notes d'avant le premier état d'Orphée-Triomphant
- III. Première esquisse d'Orphée-Triomphant
- IV. Deux notes concernant Orphée-Roi.

Appendice I

Les textes que nous présentons ici appartiennent, d'une part, à la correspondance que Victor Segalen et Claude Debussy échangèrent entre 1906 et 1916; d'autre part, aux Entretiens rédigés par Segalen à la suite des conversations qu'il eut avec Debussy au sujet d'Orphée-Roi. Notre choix de textes a été guidé entièrement par leurs liens avec Orphée-Roi; ainsi, il nous a fallu abandonner - non sans regret - de nombreux passages dont l'intérêt était considérable parce qu'ils éclairaient les rapports entre Debussy et Segalen, mais dont le sujet ne touchait pas à la collaboration des deux artistes.

Afin d'illustrer d'une manière plus vivante le cours de cette collaboration, il nous a paru préférable de présenter les textes dans leur ordre chronologique, faisant alterner ainsi "Lettres" et "Entretiens".

o
o o

Lettre de Segalen à Debussy

Brest, 30 Avril 06.

Je me permets, Monsieur, de revenir de loin sur quelques points, importants pour moi, de notre entretien de Vendredi dernier. Bien des choses déjà, se sont précisées grâce aux moindres de vos observations. Tant d'autres en revanche ont été peu dites, ou mal dites, ou mal lues, que je voudrais, brièvement, vous les exposer à nouveau.

Je vous prierais tout d'abord, d'écarter provisoirement ce tumultueux IVème acte, dont j'ai la conviction de tirer, avec du temps, des péripéties lentes, logiques, et claires. Je vous l'ai d'ailleurs si obscurément silhouetté que je n'ai pas reconnu moi-même, dans ce schéma confus, la netteté de ma première vision. Je travaille dès maintenant à une autre version plus serrée, destinée à le mettre, au moins, sur le même plan que les autres.

Quant à l'ensemble: jeux de lumières, machinisme et mise en scène, je crois rester toujours en deçà des possibilités matérielles, et de ce que l'on réalise tous les jours. Je n'ambitionne point d'annover là-dedans, mais seulement de dévier légèrement les "effets connus" pour en dégager d'imprévues sensations.

Une chose seule est définitive: la trame même du drame: Visions - Renoncement - Ascèse - Désespérance - Elle n'est pas mienne. C'est la progression même de cette admirable crise du Siddartha légendaire (tout près d'être historique, ce qui nous est égal), mais, à coup sûr, très proche, très intime de nous autres -

L'Evolution pour être complète, comporterait, vous ai-je dit, un cinquième acte ou même, un épilogue: Le Nirvâna. Mais le drame cesse, à mon avis, avec cette cessation du Désir, cet apaisement de la Soif de vivre, de la Tanhâ bouddhique, seules définitions possibles de l'Etat Nirvanique. De ce moment d'ailleurs le Bouddha n'est plus homme (ni dieu non plus). Dès lors, il nous est indifférent. J'ai donc cru bien faire en m'en tenant à sa poignante humanité.

Voici donc mes projets: terminer le livre qui m'occupe en ce moment, roman de la lutte de deux races, en Polynésie - en même temps, ruminer mon IVème acte, lui donner corps, vous le soumettre - Cela me conduira vers Octobre - Là, je serai vôtre - A supposer que l'"idée" vous agrée, je m'y donnerai en quelque sorte corps et âme.

Vous ne sauriez croire, en effet, combien décisive peut être pour moi cette réalisation d'un très ancien désir: rendre à vous, à l'artiste qui m'a déjà tant donné de belle et forte joie, une partie de ce que je lui dois, sous forme de matière artistique, de possibilités d'oeuvrer encore - C'est vous dire que des circonstances en apparences défavorables (éloignement de Paris etc...) n'existeront pas ou seront délibérément supprimées. Ainsi toutes les autres.

o
o o

Vous m'avez demandé Monsieur, qui m'avait adressé à vous, ou suggéré l'idée de vous voir - Personne - Mais il m'a semblé impossible, sitôt que l'idée d'une réalisation musicale s'est imposée à moi, il m'a semblé impossible de ne point, d'emblée, me présenter à vous. Je ne vous dirai pas comment depuis tant d'années, je demeure de très loin, au milieu de tous les hasards de ma carrière, votre proche et fervent admirateur. Ni comment, dès vos "Nocturnes" vous m'avez révélé mieux que de nouvelles formules en musique: une forme artistique neuve certainement. Si bien, vous le disais-je, que ma démarche, près de vous a été spontanée d'abord, mûrie ensuite, en tout cas inévitable.

Ainsi vous expliquerez-vous l'état volontairement amorphe où j'ai laissé mon drame: il m'eut été odieux de vous présenter à vous, un livret à "mettre en musique"! tout au plus pouvais-je me permettre de confier à vos (illisible) une matière ... toute malléable, et dont les développements même littéraires, s'ils doivent jamais être, soient nôtres, vraiment.

J'avais tenté de me munir de quelques références: mes seules amitiés artistiques sont, à Paris, M. VALLETTE et M. HUYSMANS. Ni l'un ni l'autre ne vous fréquent directement. J'ai donc tenté moi-même la chance de votre abord, avec la conviction secrète de votre bienveillant accueil.

Je dois donc infiniment vous remercier, Monsieur, avant tout de vous-même, et de vos oeuvres - Mais là-dessus, mes meilleures expressions de reconnaissance, Monsieur, seront, si vous me le permettez, de vous livrer une oeuvre pas trop indigne de vous.

Je vous prie d'agréer l'expression de ma respectueuse admiration.

Victor Segalen

Lettre de Segalen à Debussy

Brest, 4 Septembre 07.

La Naissance d'Orphée,

Mon bien cher Ami, vous êtes un grand magicien. Vous distribuez la peine et la joie dans le même instant; mais la dernière est la plus forte, et demeure. Je ne vous tairai pas une grande peine de l'insuccès à vous plaire de Siddhartha. Mais ce que vous m'en dites ne me permet pas de ne pas vous donner sincèrement raison. Au reste, il est sorti de cela quelque chose de très imprévu et de très bon pour moi; comme toujours vous avez suscité une oeuvre qui n'existait qu'en puissance, et au fond de rêveries favorites seulement. Certes, Orphée - mais un Orphée pour la réalisation duquel on ferait éclater le légendaire connu et crever les mythes rabâchés, - est un superbe protagoniste - Dès votre lettre, je n'en ai pas douté; mais c'était précoce et indéfinissable - Maintenant, à quelques jours de recul et de réflexions plus calmées, j'en doute moins encore, et je crois, (avec toute la candeur enfermée dans ce mot) à quelque chose à venir, là-dessus. Il serait oiseux d'essayer même de vous le préciser: tout ce que j'agite autour de ce sujet se résume en un désir aigu de vous voir vite et longuement. Vous ne pouvez supposer combien il y entrera de vous même.

Le conte de fées que vous souhaitez? Oui, peut être est-ce la seule manière naturelle de bien vivre sa vie... En tout cas votre baguette est enchantée à mon endroit. Et si je vous parais jamais trop confiant sur des réalisations à venir, ne vous en prenez qu'aux bons sortilèges déjà venus de vous.

A bientôt donc mon cher Ami, dont j'attends impatiemment un appel - Très vôtre.

Lettre de Debussy à Segalen

Pourville, 26 8 07

Mon cher ami,

D'abord merci pour l'envoi de Siddhartha, j'en puis avoir maintenant une impression presque totale...

C'est un prodigieux rêve! Seulement, dans sa forme actuelle, je ne connais pas de musique capable de pénétrer cet abîme! elle ne pourrait guère servir qu'à souligner certains gestes ou préciser certains décors. En somme, une illustration, beaucoup plus qu'une parfaite union avec le texte et l'effarante immobilité du personnage principal.

Remarquez-le: je ne prétends pas une impossibilité, très simplement... cela me fait peur.

Si je vous demandais de ramener votre rêve à des proportions plus normales, j'aurais l'impression de détruire maladroïtement l'effort d'une partie de votre vie. - Et cela est misérable.

Aurai-je, pour le moins, l'excuse de désirer sincèrement quelque chose de vous sur quoi m'appuyer, sans crainte de vous desservir?

Vous pouvez comprendre sans peine que je n'objecte rien qu'à mon corps défendant et avec la pensée secrète - presque enfantine - que tout cela s'arrangera comme dans les contes de fées - C'était d'ailleurs, dans beaucoup de cas, une façon d'en sortir beaucoup plus élégante que la manière brusque des grandes personnes raisonnables.

"Dans un monde sonore" est une chose très bien, dans un domaine absolument inexploré... Il serait à souhaiter que les gens veuillent bien comprendre ce que vous avez voulu dire...? C'est assez douteux... car jamais ils n'admettent que la plupart d'entre eux n'entendent ni ne voient.

Ne pensez-vous pas qu'il y aurait quelque chose d'admirable à faire avec le mythe d'Orphée?

Celui de Gluck n'en représente que le côté anecdotique et larmoyant, laissant de côté tout ce par quoi Orphée fut le premier et le plus sublime des incompris. -

Ces réflexions me vinrent pendant la lecture de "Dans un monde sonore" où vous vous servez d'Orphée de façon à être assuré que vous en connaissez bien le mythe.

A propos de Mr Riemann, ne trouvez-vous pas qu'il ressemble à quelqu'un qui ramènerait la beauté d'un coucher de soleil à une pièce mécanique?

Je ne vous ai pas demandé de venir ici parce que: à part la mer, c'est un endroit odieux où les gens sont un peu plus ridicules qu'ailleurs. En partir au plus vite est mon désir le plus clair.

Aussitôt revenu à Paris, je vous préviendrai et vous demanderai de venir, si cela s'arrange pour vous.

Votre ami

Claude Debussy

Entretien du 8 Octobre 1907 (Extrait)

- D - J'ai beaucoup aimé votre nouvelle. Et puis, je ne vous ai pas assez remercié de votre livre. Et surtout d'avoir flatté une une de mes manies: de me l'avoir donné sur le plus beau des papiers et celui que je préfère. Le plaisir est double, à lire un livre sympathique tiré comme cela.
- S - Ce que vous m'en avez écrit prévoyait une observation que je voulais vous faire. Ce livre a été conçu tel que, il y a formule naturaliste et à un moment où j'étais encore indécis. Il est fruste, volontiers terre à terre, et surtout destiné à traduire un sentiment de dépit profond.
- D- On le sent. Cependant il a un pittoresque très fort. On voit le peuple que vous décrivez. On le touche. On le flaire. Je vous ferai un reproche. Les mots tahitiens ne sont peut être pas assez expliqués.
- S - J'ai tout fait pour éviter les notes,
- D - Il est vrai que cela conserve intacte toute la couleur du livre, et puis, à une seconde lecture on comprend ce qui surprend d'abord un peu.
- S - Le livre est dur, je ne me dissimule pas.
- D - Toute chose intéressante est dure à lire. C'est ce livre que vous soumettez aux Goncourt?
- S - Oui. Sans grand enthousiasme. Huysmans est mort. Je l'aimais pour avoir très fortement subi son empreinte. Mais s'il avait vécu, j'aurais eu à m'en détacher complètement. Son mysticisme et son renoncement me semblent très néfastes.
- D - Les autres ne sont pas très intéressants. Daudet, agréable. E. Bourges, je l'ai connu, gentil garçon, très en dehors, mais il a peut-être changé. Mirbeau? Je crois qu'il n'y comprend rien à la littérature... Et puis ils patronnent un Monsieur que je n'aime pas: Charles-Louis Philippe.
- S - Il est très candidat. Enfin je leur soumetts mon livre avec la conscience de n'avoir fait aucune platitude.

Silence.

- S - Je me défiais un peu du Monde Sonore. Il a été conçu et réalisé d'une façon tout à fait instinctive, page à page, si bien qu'à la sixième, ma femme, à qui je lis tout ce que je fais n'a pas pu obtenir de moi que je lui dise la fin: Je l'ignorais. Orphée est venu là en forme de parabole.

- D - J'aurais cru au contraire que c'était pour Orphée que vous aviez conçu la nouvelle. Je regrette que vous ne vous soyez pas étendu davantage dans la construction du Monde Sonore. Je m'y plaisais. La fin est venue trop vite.
- S - Je voulais seulement poser le problème. Puis le casser brusquement. Vous n'avez pas trouvé déplacé ce milieu professoral où il évolue?
- D - Nullement. C'est juste ce qu'il fallait, pour faire mieux ressortir "l'anecdote". Tenez, voilà une anecdote qui me plaît - Mais elle finit trop vite.
- S - C'est ma seule issue possible actuellement. C'est une espèce de rythme que je porte en moi et auquel sont astreintes toutes mes inventions littéraires: la montée, l'effort, un semblant de réalisation éblouissante, et puis la chute. Je ne conçois pas, avec des moyens littéraires seulement, la réalisation d'une apothéose - Mais je la vois très bien aidée et bâtie sur des moyens lyriques. Je vous dirai cela plus tard.
- D - Oh! alors, dans le lyrisme, c'est différent... Ce qui me plaît dans votre nouvelle, c'est, non pas le mystère, le mystère recule trop, et trop loin, mais...
- S - Le "Mystérieux" -
- D - Oui. C'est cela. Avez-vous lu le livre d'Evrard? Le Danger.
-
- Sur la musique: "Une chose libre, qui est partout, qui n'est rien d'étriqué, qui n'est pas "sur le papier surtout"! - Y mettre beaucoup de joie.
-
- D - Vous êtes un des rares à qui je parle "musique" ou même à qui je parle de moi. Je ne dis pas cela par vanité. Mais je ne parle même pas musique à ma femme. Ou bien c'est de la musique anecdotique. Avec les autres je le peux encore moins. Avec vous je peux parler.
- S - Je ne sais, mais vous avez toujours joué un rôle étrange et unique pour moi. En me donnant ce qui peut m'être primordial: des Idées. En me déclenchant des oeuvres. Ainsi, du Monde Sonore, je vois quelque chose d'autre, que vous m'avez montré d'ailleurs. Mais je vous le dirai plus tard.
- D - Vous restez quelques jours à Paris?
- S - Oui. J'ai besoin de vous revoir.

Entretien du 10 Octobre 1907 (Extrait)

D - Comme vous voudrez. Dites. Dites.

S - D'abord, si je vous entretiens d'une possibilité de drame lyrique, ça ne va-t-il pas vous perturber dans Tristan ou vos autres travaux?

D - Nullement. J'ai donné à Tristan le maximum de curiosité dont je suis capable. Et puis, ce sera différent...

S - Ensuite, quand vous m'avez écrit sur ma nouvelle, était-ce bien en matière à drame lyrique que vous considérez Orphée?

D - Evidemment. Ça me semble très lyrique.

S - Eh bien, comme toujours vous avez déclenché ce qui sommeillait. D'abord je me suis cabré. Puis, à la réflexion quelque chose s'est précisé que je vais vous dire rapidement, et que je vous réécrirai ensuite.

(mise en scène lyrique et mimée du drame Orphée Triomphant)

Silence. Emotion contenue de part et d'autre.

D - C'est très beau. Ça c'est très beau. C'est une très belle matière. Je vois beaucoup de choses là-dessus, tel que c'est là. Et puis, vous ne le présenterez jamais mieux que vous venez de le faire. Oui, c'est très beau, je suis tout à fait à vous pour cela. Belle matière. C'est dur à tenter, mais ça mérite de l'être. Nous nous y casserons peut-être les os, mais il faut l'essayer... J'y vois précisément ce que je veux faire en musique... quelque chose de plus... Ce serait ainsi mon Testament musical...

S - Je vous avoue qu'il y a deux ans je ne l'aurais pas conçu, et que maintenant si j'en vois la réalisation, c'est bien à travers vous, même au point de vue littéraire... à travers votre personne même...

D - N'allons pas trop loin.

S - Allons assez loin. Il n'est pas question de vous ou moi. Mais ce sont des choses nécessaires à dire pour l'oeuvre elle-même.

D - Vous pouvez tout à fait compter sur moi pour cela.

S - Dites-moi donc que faire. Je suis en panne.

D - Rentrez à Brest. Rédigez-moi tout cela et envoyez-le vite, par morceaux. Je vous écrirai tout ce qui me viendra.

S - Alors je m'y consacre entièrement.

D - Quelle belle matière! J'y reviens toujours. Je ne peux pas même dire. C'est de la matière en fusion.

S - Il me serait utile de savoir, si, dans Siddartha il y a quelque chose où m'appuyer et quelque chose dont me défier et me défendre.

Silence embarrassé.

S - Voulez-vous que nous fassions une cloison étanche entre Siddartha et Orphée?

D - C'est cela.

S - Nous poserons que les deux choses n'ont aucun rapport.

D - Aucun rapport. Si j'ai à vous dire quelque chose au sujet des paroles, c'est ceci qui est très obscur: "Faites attention à ce que disent les personnages".

S - ???

D - Voici: que ce que disent les personnages, Orphée et Eurydice soit très adapté à ce qu'ils doivent dire, au décor, à la situation. Sans quoi on s'en aperçoit immédiatement dans le lyrique.

S - Cependant les incompréhensifs, les prêtres, guerriers qui n'entendent pas ce qu'entend Orphée?

D - Oh! ceux-là, les faire parler comme des concierges.

S - Là où vous pouvez me donner des indications précises, c'est dans la limitation des personnages, foules ou rumeurs ou non...

D - Je vous les donnerai.

S - Une bonne fois, il est entendu que je ne vous perturbe pas?

D - Non. Ceci je le ruminerai et le porterai très bien à travers d'autres oeuvres qui m'intéressent moins...ou m'intéressent différemment. Ceci est extrêmement musical. Orphée est essentiellement ...

S - Orphée c'est la Musique même.

D - Oui. Cela me permettra de réaliser des choses que je ne pourrai pas réaliser autrement, sur un autre thème... Ah! je le garderai strictement pour moi. Je n'en parlerai à absolument personne.

S - Je voulais justement vous demander le degré d'intimité que vous accordiez à ces projets communs.

D - Je vous promets de n'en parler à personne.

S - Je vous le promets aussi.

D - C'est un peu pour ne pas être envahi par des tas de gens: "Vous avez un rôle d'Orphée? Mais ça conviendrait absolument à mon physique! Vous me le réserverez?"

S - Entendu. Secret complet. J'aime mieux ça. Je vais donc m'y jeter.

D - Envoyez-moi vite ce que vous aurez fait. A bientôt.

S - Merci.

Entretien du 12 Novembre 1907 (Extrait)

S - ... Ditez-moi si le manuscrit d'Orphée n'a pas gâché l'impression du même Orphée présenté de vive voix?

D - Nullement. C'est tout à fait ça. Avez-vous réfléchi?

S - J'ai besoin de savoir d'abord si je n'ai pas fait fausse route.

D - Non. Tout ça me paraît très à sa place. Tâchez de n'en rien changer. Orphée ne dira pas des paroles au début évidemment. Il chantera. Même il devrait chanter sans paroles pendant tout le drame. Mais ceci est une utopie irréalisable. Conservons-la au moins pour le début.

Principe d'expansion du décor admis.

Personnage du guerrier provisoirement acceptable.

Puis épilogues, errant ça et là sur Jules de Gaultier, le Danger, (étonnement que ce soit d'une femme).

Lettre de Debussy à Segalen (Extrait)

Mercredi, 15 Janvier 08

Cher Ami,

Excusez-moi... tous ces derniers temps, j'ai été tracassé - comme cela arrive chaque fois que ma musique fréquente dans le monde artiste.

Comme vous le savez peut-être, Colonne devait jouer "La Mer" dimanche dernier. Après de lamentables répétitions il a décidé de ne plus le jouer, et, ils sont venus me demander d'en diriger l'exécution dimanche prochain.

Ce n'est pas sans un fort battement de coeur que je suis monté au pupitre hier matin pour la première répétition. C'est la première fois de ma vie que je joue au chef d'orchestre, croyez bien que j'y apporte une candide inexpérience qui devrait désarmer ces bêtes curieuses appelées: musiciens d'orchestre, tant elles ont tout de même de bonne volonté.

D'autres impressions...: on se sent vraiment le coeur de sa propre musique... Quand ça "sonne" très bien, il semble que l'on est devenu soi-même un instrument aux sonorités totales, déchainées au seul gré des gestes du petit bâton.

Si cela vous amuse, quelque jour je compléterai ces impressions.

Revenons à Orphée dont j'aime beaucoup le deuxième état... sans empêcher la possibilité d'un troisième qui sera peut-être encore plus dépouillé de "phrases"... assurément belles, mais qui deviendront, j'en suis sûr, essentielles et définitivement lyriques.

Pour aujourd'hui je ne vous parlerai pas de nos idées "constructives" au sujet d'Orphée. A priori elles me semblent grosses de conséquences - peut-être déjà contredites... Ne croyez-vous pas que nous ne sommes jamais maîtres d'un système qu'après en avoir surveillé tous les effets?

Ne comptez-vous pour rien, les trouvailles, ou plutôt les re-trouvailles, venues de je ne sais quelles méditations, crues stériles sur le moment, mais dont les fleurs lentes à éclore sont plus belles d'avoir souffert?

....

Mes respectueux souvenirs de sympathie à Madame Segalen, pour Vous, cher Ami, ma constante amitié.

Claude Debussy

Lettre de Segalen à Debussy

19 Avril 08

Mon bien cher Ami,

Je n'attendais que votre incitation pour repartir à fond, et voici les dernières pages de la toute première ébauche - Soyez certain de la fécondité de vos moindres remarques, que je me garderai d'affadir en

épiloguant à l'entour, et soyez aussi fort remercié de la liberté que vous avez bien voulu laisser à cette première mise en place, (sans restriction d'innombrables reprises à venir) -

J'ai introduit d'assez importantes modifications au scénario que vous connaissiez déjà - j'ai cru bien faire en supprimant la 3ème scène du IVème acte, (Orphée retrouvant les hommes au sortir de l'autre et les insultant.). D'abord parce que "ça ne venait pas", et surtout parce que c'était prolonger un état exaspéré, donc l'atténuer ou le transformer en ennui - Je me suis permis d'indiquer une possible liaison symphonique entre le IVème acte et l'épilogue, qui s'enchaînerait ainsi sans répit - Enfin, j'ai tué la Bassaride, dans l'autre souterrain; ce qui donne plus d'impersonnalité, de fatalité méchante à la ruée du troupeau des ménades et qui supprime un personnage épisodique, à un moment où tout doit être ramené vers Orphée.

Entretien du 6 Mai 1908 (Extrait)

Le Maître prend Orphée dans un cartonnier rouge, et, durant dix bonnes minutes, le feuillette sans rien dire. Alors: "Il y a dans ce quatrième acte, trop de... trop de..."

Les mains achèvent l'idée.

S - Trop de matière?

D - Oui... Non pas trop de lyrisme. Il y en a beaucoup, et de bon. Mais je ne vois pas quelle oreille pourrait jamais supporter ça. J'ai d'abord lu d'un bout à l'autre, en me disant "c'est très beau". Et c'est à la longue, en imaginant la réalisation que j'en ai vu la surabondance.

S - Mais c'est destiné à cela, à être raccourci, tassé.

D - Oui, mais c'est très malheureux, très embêtant d'enlever quelque-chose, parce que la plupart est bien...

S - Pourtant le tassage se fera de lui-même, j'en suis sûr, ne serait-ce qu'à l'écriture. Ceci est le produit, genre magma, de deux ou trois manuscrits superposés.

D - ...

S - D'ailleurs vous seul pouvez me guider là-dessus puisque vous avez, avec Pelléas, une grande expérience de la prose lyrique.

D - Non pas d'expérience, pas du tout. De l'instinct, voilà tout.

Lettre de Debussy à Segalen

Jeudi 27 Août 08

Cher Ami, excusez tout ce retard... en ce moment je mène une vie de mineur, car j'extrais de la musique, avec une obstination farouche pendant toute la journée, d'un cerveau qui ne parvient pas toujours à s'intéresser à cette sur-production.

Les deux actes que vous m'avez envoyés me semblent presque définitifs. Il n'y aura plus qu'à les dégager des phrases parasites; quelquefois aussi le rythme est plus littéraire que lyrique. Pour mieux m'expliquer, je vous citerais - si j'en avais la patience - des pages de Chateaubriant, V. Hugo, Flaubert que l'on trouvait flamboyantes de lyrisme, et qui ne contiennent - à mon avis - aucune sorte de musique. C'est un fait que les littérateurs ne voudront jamais admettre, puisqu'il est plein d'un mystère qui ne s'explique pas. Ne doutez pas que quelques heures à nous deux ne remettent tout en place.

Faites-moi penser qu'il faudra que nous élargissions le rôle de la foule... il ne faut pas qu'elle reste simplement dans le fond de la scène à grogner sans raison. Remarquez que le personnage d'Orphée ne pourra qu'en grandir; cela fera mieux sentir, au surplus, l'animosité naturelle de la foule pour le génie.

Je suis tout heureux de savoir votre séjour à Paris pour de nombreux jours, j'espère qu'à cette époque je serai débarrassé de toutes mes présentes besognes et que nous pourrons travailler, ou ne rien faire, selon notre humeur.

Mes souvenirs de respectueuse sympathie à votre femme et amicalement
vôtre

Claude Debussy

Lettre de Segalen à Debussy

Brest, 28 Septembre 1908

Mon séjour à Paris est dès maintenant certain pour tout l'hiver, mon bien cher ami, et j'envisage avec une joie très grande les affectueux moments que vous me donnerez selon votre loisir - D'ici là, Orphée, ou du moins, ce qu'il m'est actuellement possible de faire d'Orphée, sans votre aide, sera largement prêt. J'accepte sans restriction aucune tout ce que vous voulez bien me dire là-dessus. Vous abordez aussi un point brûlant et que je brûle de reprendre avec vous; un point mouvant à en avoir peur tout seul, faute de terrain ferme; celui des comparaisons entre mondes différents, littéraires et musicaux - A force d'avoir tenté jadis de tout fusionner, et d'y avoir profondément échoué, je me suis promis de ne plus tenter d'expliquer: comment se différencie le lyrisme dans l'un et l'autre de ces mondes.

Après quoi, vous ayant donné ce qui vous doit tant déjà, je partirai avec la certitude persistante d'un repère, d'un appui, d'un lieu où m'accrocher, dans certains moments que je connais, et ce sera ces pages que je vous laisse, et que vous animerez d'une vie si merveilleuse qu'elle en réjouit déjà toute la mienne. Ne sachiez pas au "lyrisme": ceci est déjà d'expérience quotidienne et réconfortante pour moi.

Lettre de Debussy à Segalen

5 Juin, 1916

Cher Ami,

Ce n'est pas sans émotion que j'ai relu Orphée.. je nous revoyais armés de deux crayons; et nos longues discussions, et mes plus longs silences.

Que de choses se sont passées depuis ce temps. Il n'y a que notre amitié qui est restée, gardienne vigilante défendant sa maison et ses dieux. N'est-ce pas ce que l'on peut espérer de mieux de ce vieillard taquin qu'on appelle: le temps? Quant à la musique qui devait accompagner le drame, je l'entends de moins en moins. D'abord, on ne fait pas chanter Orphée, parce qu'il est le chant lui-même - c'est une conception fautive, il nous restera d'avoir écrit une oeuvre, dont certaines parties sont très belles.

Je suis persuadé - quoique cela soit une autre question, qu'il faut laisser les héros à leurs légendes, sans quoi ils deviennent ridicules et boursoufflés.

Mais je m'arrête de peur d'en trop dire et vous assure de mon amitié

Claude Debussy

Appendice II

Notes d'avant le premier état d'Orphée Triumphant

Corrélations orphiques

Orphée dionysiaque passe en incompris au milieu des Titans, sourds.)
Il lègue en mourant son souffle et sa voix, à la race des hommes qui)
viendra)

(Je suis fils de la terre et du ciel étoilé - Je suis un Titan)

Orphée mourant comme Dionysos, entreverra d'interminables et sublimes
"épiphanies", des résurrections.. en d'autres voix...-

s'affranchir de deux tendances également néfastes:

- 1) La reconstitution du "genre antique". Ce serait un bien et une naïveté: que les pactes grecs aient été aussi grecs que possible... mais: nous ne sommes pas Grecs - Puis, selon le principe de tout pousser à bout, quel serait le desideratum dernier? Que cela soit exact jusqu'au dernier poil de barbe et coupe de sandale...

D'ailleurs, historiquement, Orphée n'a jamais dû exister -

- 2) Du drame métaphysique, cosmogonique, etc. et surtout "orphique"
(péché originel et cie

Orphée ne sera pas "tel soleil... ni tel principe générateur,
ni tel aspect du monde.. mais

Un homme créateur, inventeur, progénéré, en lutte et en opposé
avec d'autres hommes; avec "les autres" le drame de l'incompréhension - lyrique, sensorielle surtout; religieuse aussi, peut-être -
à peine

Rien que d'humainement possible.

L'Enfer sera donc peu objectif. Ce qui épargne en même temps de
recourir à un grossier attirail - S'inspirer plutôt de magisme
que de paganisme poétique - Un autre: des fumées: des évocations
(voir Gds. In. p. 259)

Faire d'Orphée ce que Nietzsche a fait de Zarathoustra: sien -

Une des modalités selon laquelle éclatera l'Incompréhension entre
les Titanides et Orphée, c'est cet emploi de la musique en elle-
même, pour elle-même; indépendamment de la "servitude du but".
C'est ce qu'il expliquera ou s'expliquera par la parabole "du
Monde Sonore" - Le Monde Sonore sera pour lui le résultat de cet
épanouissement - Eux au contraire (multiplier ces expressions
antipodiques: Lui -- Eux, les Autres) eux au contraire ne concevront
que des chants usuels et déterminés - "Les Grecs chantaient pour
faire la moisson, pour broyer l'orge, pour écraser le blé avec le
cylindre à bras, pour fouler les grappes de raisin, pour filer la

laine, pour tisser: travaux fondés sur l'action collective et l'esprit de corporation. Il y avait chez eux l'air du cordonnier, du teinturier, du baigneur, du porteur d'eau, du berger... Par suite d'une lente évolution et d'une transformation des usages, les noms primitifs de ces sortes de couplets, associés à des opérations collectives déterminées, sont devenus inintelligibles aux Alexandrins..."

"Olympos le jeune (697 avt. J.C.) joueur de flûte phrygien qui introduisit dans la pratique musicale l'usage du mode ochromatique et auquel on attribue l'invention du mode enharmonique. Ce qui distingue Olympos c'est qu'il est seulement musicien, alors qu'avant lui, chez les Grecs, tous les musiciens sont en même temps poètes -"

(N.O.T.) Nietzsche: L'Origine) de la Tragédie) p. 63

L'incompréhension d'Orphée peut tenir à une différence de race entre lui, le Thrace Arion, venu du Nord, blanc aux yeux bleus; - et les autochtones - (voir Gobineau).

Eurydice sera la Fille du Vieillard - D'où plus de "liant" entre mes différents personnages et plus de poignant à sa mort ou à sa survie par ce double lien entre les grands protagonistes - D'où, convenance et nécessité harmonieuse du grand geste final, à être fait par le vieillard, père et disciple du héros.

Opposer aussi ce vieillard poète et chanteur à demi des autres castes, et Orphée dominateur et en dehors.

"L'oeuvre coupable" de Debussy - Les "mauvaises moeurs inspirées par certains tons bannis de la musique des Lacédémoniens:"

...".. jadis les Lacédémoniens, les gens de Pellène et de Mantinée: choisant un mode unique en un très petit nombre de modes qu'ils croyaient convenir au redressement des moeurs, ils s'en tenaient dans la pratique à une musique ainsi limitée" - Aristopène -

Les reproches à Orphée: ses tentatives coupables: ses tentatives impies! il ajoute des cordes à la lyre! il pervertit tous les modes connus! pourquoi donc ne s'en tient-il pas aux expérimentés?

Voir le drame, non pas sous la forme d'une cascade de petits incidents qui chûtent les uns sur les autres, ou qui s'emboîtent; non plus sous la suite de coups de théâtre qui cassent la trame et pétaradent... Mais le développer du profond de lui-même, lentement, inéluctablement, avec des appels du présent vers l'à-venir qui s'en viendra ensuite et qu'on pressentira... que le drame se réalise ainsi à chaque instant dans ce triple état du temps - Ainsi: appeler la fuite d'Orphée (fin du 1er acte, 1ère scène) par le pressentiment sonore de cette fuite (voix qui décroît dans le Prologue, fin). De même: pressentir la mort harmonieuse d'Eurydice (act. III) par sa peur de la mort harmonieuse (fin acte II) - Que tout s'enchaîne, que tout se suppose, que tout s'enveloppe ainsi - De même le développement organique et vivant d'une forêt dont toutes les ramures sont filles d'une seule, qui les enfermaient toutes - que le drame se prolonge obstinément derrière le rideau fermé - Ceci n'est pas une "histoire" à raconter - Ce sont des êtres à voir vivre, d'une vie constamment expliquée (même dans le mystère) et constamment réalisée - le drame n'existant que par le discord entre deux vies merveilleusement éloignées.... Pas de mélodrame .. pas d'intrigue! pas de curiosité titillée (même dans le mystère)... (par exemple: La Bassaride pourra laisser apercevoir le stratagème, au lieu de le déceler ensuite...-)

Hôpital maritime, 2 janv. 1908

Note non-datée

Les "appareils composites" brique, bois, pierres, qui restèrent en usage même longtemps après les constructions minoennes.

Euripide décrit le mur de Thèbes se bâtissant au son de la lyre et des chants d'Amphion "On verra obéir à sa voix les pierres des fondements, dociles à la magie de la Musique, et les arbres qui abandonneront le sol; facile est la besogne pour les mains des ouvriers".

Ces vers ont été retrouvés récemment sur un papyrus en Egypte. Weil, Frog m. d'Antiope d'Euripide.

Cité in Penot et Chups ? 488.

Avant-premier état

Orphée triomphant.

Note en marge du prologue.

"Noter que Platon pose qu'on ne peut faire une modification dans la musique, qui n'en soit une dans la constitution de l'état et que les dieux (illisible) ~~comme~~ pour établir l'harmonie des facultés humaines.

¹ Timothée de Milet fut sifflé⁴ quand il parut pour la lère fois en public avec sa cithare garnie de onze cordes. Quelques temps après, on le considère comme le premier musicien de son époque.

Terpandre fut banni de la République parce qu'il voulait ajouter une corde à sa lyre.

Appendice III

Première esquisse d'

ORPHÉE - TRIOMPHANT

29 août 07

Incarner en Orphée la puissance souveraine de la Musique au moment où elle éclot, en tant que monde séparé, et qu'elle se sépare des rites, cris, peurs... et qu'elle prend conscience d'elle-même.

Orphée: la volonté de sentir et de jouir au milieu du monde lourd, théocratique et grossier. "L'inventeur de sensibilité plus large".
Sa mort triomphale -

Il est né de Thrace - S'il descend aux Enfers? peut-être pas +
S'il y descend, le séjour des ombres sera gris et voilé - Mais
voici que sa harpe chante: elle s'éclaire - Les ruissellements
gagnent la pesante atmosphère qui résonne et respalndit: le monde
sonore est créé - Orphée irradiant, veut entraîner Eurydice -
Elle résiste. Il s'enfuit - Il déchire la trame - tout s'éteint.

Revenu des enfers: on le traite en héros. Puis en dieu.
Il ricane. Il refuse: - Le premier homme qui refuse d'être dieu -
Folie? Sacrilège? Des femmes les déchirent par rite. Il meurt -
La Nature entière s'émeut, vibre et chante. Sa voix est devenue
universelle.

Prologue et Premier Acte - En général faire suivre à la lumière

toutes les variations du chant orphique. Analogisme sensoriel constant-
corrélations miennes.

Un décor d'avant-scène représente un chaos de rocher dans les montagnes
de Thrace - Scène vide - On entend une voix qui chante derrière.

Arrivent les trois envoyés de l'oracle: la voix leur fait dresser
la tête - Ils la cherchent - C'est un roi qu'il leur faut et qu'ils
réclament - Ils s'engagent en trébuchant dans les roches. Ils
disparaissent. [L'oracle peut être: Il sera Roi le Sublime Incompris -
Celui qui ne voit pas ce que les autres voient - L'Aveugle prophétique -
L'Auditeur - Le Chanteur des Chantres.]

Le décor s'enlève, laissant voir l'arrière-plan des montagnes.

Acte I

Tabl. I

[Pour l'Enfer, la descente sera donnée par (1) la montée
en bloc de toutes les choses à l'entour]

1

(1) Cet enfer ne sera pas miraculeux. Mais créé tout entier par Orphée.
Alors d'où viendra la résistance toute matérielle et charnelle
d'Eurydice? -

- 22 -

On aperçoit Orphée qui chante

Tabl. II Arrivée des envoyés. Dial. Il consent à les suivre -

Tabl. III L'arrivée au palais qu'il anime aussitôt - Eurydice.

Pensée fondamentale de l'orphisme: Imperfection et misère de ce monde décevant; impureté et culpabilité natives des hommes
Mélange, en l'homme, des influences titaniques avec les
~~Dejouissiques~~ Dionysiaques - Le devoir de l'homme est de libérer l'âme, captive dans la prison du corps.

Acte I Orphée, seul dans des rochers montagneux. Il appelle - Rien ne répond que l'écho. Il se complait dans le son - La nature lui parle et il parle aux êtres alentour - Le son jusqu'ici usé pour des cris, des paroles ou des rites, lui semble doué d'une vie nouvelle et d'une puissance insoupçonnable. - Si bien qu'avec sa voix les contours s'irradient et s'animent - Mais surviennent des ...
C'est lui! qu'a désigné le chant sibyllin: il sera roc de Thrace.

Orphée se débat: Il est roi des sons. On se regarde: un roi fou? Il se résigne. On l'emmène, sur la promesse d'Eurydice.

Acte II Eurydice et la qualité de son amour pour lui. Ses efforts afin de l'amener vers lui. L'incompréhension d'Eurydice, amante dévouée, qui tente de lui faire renoncer à cette incompréhensible voix... Mais il parvient à la toucher d'harmonie. Au moment qu'il y arrive, Eurydice trop ébranlée meurt.

- ... Eurydice: Arrête! je sens mon coeur gonflé se dé...(illisible) et mourir.

Orphée: Ecoute encore: n'aie pas peur...

- Eurydice: Il dé...(tache: illisible) il m'étouffe....

- Orphée impitoyable: Ecoute encore... Attends...
tu es mienne.... tu es belle... voici que nous,
nous aimons...

- Eurydice meurt - Orphée atterré reste muet d'horreur

Acte III On accuse Orphée de la mort d'Eurydice - Sous
des rumeurs qui montent
D'ailleurs, depuis cette mort, tout se tourne
contre lui - Pour se justifier, et dans son
désir de revoir Eurydice, il marche vers les Enfers,
sa lyre muette à ses côtés.

Acte IV Les Enfers - Il s'enfuit en brisant sa harpe -

Acte V Son apothéose forcée - Son désespoir d'incompré-
hension - Il lègue à la nature immortelle sa voix
magique et au timbre universel - Il meurt avec
délices - Le vent pleure et rit - La montagne
surgit. Tout s'éveille, tout chante et tout
resplendit.

Notes - Le chœur qui a vu disparaître Orphée le célèbre comme
un Héros et demi-dieu. C'est à ce moment qu'Orphée
reparaît, homme toujours - On l'accueille en dieu,
il est homme. Son apothéose récalcitrante - Sa mort
trionphale - Il lègue à la nature ce que les hommes
refusent d'écouter: de multiples voix: mais plus tard,
d'autres viendront, aux lyres innombrables, empruntant
à cette nature harmonieuse tout ce qu'Orphée lui aura
légué: les murmures de la mer - la voix du vent, et
cette harmonie sauvage et fière -

- Dionysos - Orphée -

Appendice IV

Deux notes concernant

Orphée-Roi

Papier du 7 Octobre 1908

Mais publierai-je jamais le texte seul???

Quand je publierai Orphée (texte) montrer l'inanité, le squelettique de la chose - squelette - et comment il fut si dénué de lyrisme littéraire, si proposé au lyrisme de l'admirable créateur de tons, que c'est folie de prétendre le lire, si l'on ne réentend pas en même temps tout ce qu'il suppose et ce par quoi seul il est - en revanche suppléer aisément à la vision, par des écritures fabuleuses de décors - Prétendre donner la joie des yeux - je récuse pour celle de l'audition. Longue préface - Peut-être histoire d'Orphée.

Papier du 24 décembre 1913

Lecture dans la nuit de Noël, à Péking, pour Navone toute seule - Moi, pas de déception sur le fond - Souhait d'un peu plus d'harmonie personnelle dans l'expression - Mais, quand je le publierai, double tendance: le plus grand dépouillé musical; la plus grande harmonie littéraire. Des strophes, des mouvements lyriques; des jeux moins appuyés que la rime. Peut-être l'assonnance des laisses... Certainement des chœurs polyphones; mêmes à deux personnages (le Prêtre et le Guerrier). Dans un avant-propos, j'expliquerai pourquoi cette absence de sonorités verbales: c'est qu'on doit par avance, entendre alentour toute la musique future Debussy - Car je le réécrirai, sans doute à Paris, de décembre 1914 à mars 1915 - Il pourra paraître en avril ou mai 1915.

A mon dernier séjour à Paris, j'en ai demandé la permission à mon ami - sans restriction -

BIBLIOGRAPHIE

- I. Textes étudiés
- II. Textes introuvables
- III. Ouvrages d'histoire et de critique littéraire
- IV. Ouvrages concernant le mythe d'Orphée et l'orphisme dans l'antiquité
- V. Psychologie, sociologie, art
- VI. Littératures étrangères.

I. TEXTES ETUDIÉS

- Anouilh, Jean Pièces noires, Paris 1942, Calmann-Lévy,
Pièces roses, Paris 1942, Calmann-Lévy,
- Apollinaire, Guillaume Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée, Paris,
La Sirène 1919
- Banville, Théodore de Les exilés, Paris, Lemerre, S.D.
- Cocteau, Jean Le Grand écart, Paris, 1923
Oeuvres complètes, éd. Marguerat, tomes 9 et 10,
Genève 1946
Orphée, Paris, Stock, 1927
Flain-chant, Paris, Stock, 1923
Poèmes, Paris, Gallimard, 1948
Théâtre I, Paris, Gallimard, 1948
- Crémieux, Hector Orphée aux Enfers, opéra-bouffon en 2 actes
et 4 tableaux, Paris, Librairie théâtrale,
1858
- Daniel-Rops, Orphiques, Paris, Guilde de l'Amitié, 1929
- Daudet, Léon Les Bacchantes, Paris, Flammarion, 1931
- Dereennes, Charles Perséphone, Paris, Garnier, 1920

- Deubel, Léon "Tombeau du poète", dans Poètes d'aujourd'hui,
choix de textes par Van Bever et Paul Léautaud,
p. 134, Paris, 1947, 3 vol.
- Divoire, Fernand Orphée, Paris, Renaissance du livre, 1922
- Drouot, Paul Eurydice deux fois perdue, avec Préface par
Henri de Régnier, Paris, Plon, 1930
- Emmanuel, Pierre Combats avec tes défenseurs, Parizeau,
Montréal, 1946
- Elégies
Jour de Colère, Alger 1945, Collection Fontaine
Orphiques, Paris, Gallimard, 1942
L'Ouvrier de la onzième heure, Paris,
éditions du Seuil, 1953
Poésie, raison ardente, Paris, Egloff et L.U.F.,
1948
Le poète et son Christ, Cahiers du Rhône,
éd. de la Baconnière, Neuchâtel, 1942
Qui est cet homme? Paris, Egloff,
Sodome, Paris, Egloff, 1944
Tombeau d'Orphée, Fribourg, L.U.F., Poésie 1943
- Fauché, Maurice ↑
↓
→ Tristesse, ô ma patrie, Paris, Fontaine, 1946
Orphée revient chez Pluton, fantaisie mythologique, Foix 1901

- Gauthier, Théophile Emaux et camées, édition de Jean Pommier et
Georges Matoré, 1947
- Gide, André Oeuvres complètes,
- Grandmougin, Charles Orphée, drame antique, 4 actes, Paris,
Calmann Lévy, 1882
- Guérin, Charles Le coeur solitaire, Paris, Mercure de France,
1921
- Holt, Rosa Orphée, tragédie cyclique en 6 actes en vers,
Paris, Jouve, 1936
- Jouve, Pierre-Jean En Miroir, Paris, Mercure de France, 1954
Histoires sanglantes, Paris, 1932
Matière céleste, Paris, Gallimard, 1937
Orphée, dans "Mesures", 15 janvier 1937, No. 1
Sueur de Sang, Paris, N.R.F., 1935
Vers Majeurs, Fribourg, 1943
- Lagrange-Chancel, Joseph de Orphée en machine, dans Oeuvres,
- Launay, Louis de Orphée, poème, avec préface par Sully
Prudhomme, Paris, Lemerre, 1901
- Le Cardonnell, Louis Poèmes, Paris, Mercure de France, 1904
Oeuvres, tome II

- Leconte, Sébastien-Charles Le sang de Méduse, Paris, Mercure de France,
1905
- Leconte de Lisle, Hésiode, Hymnes orphiques. Traduction
Lemerre, 1869
Poèmes antiques, Paris, Lemerre, éd. 1952
- Lefèvre, Frédéric Orphée, Paris, La Trière, 1949
- Lemaître, Jules Poèmes, Paris, Lemerre, 1896
- Louÿs, Pierre Aphrodite, Paris, Fasquelle, S.D.
- Loyson, Jean Orphée, poème, Paris, Nouvelle Librairie de
France, 1929
- Mallarmé, Stéphane Les dieux antiques, Paris, J. Rotschild, 1880
- Maurras, Charles Musique intérieure, Paris, Grasset, 1939
- Nguyen Tien Lang, Eurydice, Hanôï, 1932
- Saint-Pol-Roux, Anciennetés, Paris, Editions du Seuil, 1946
- Schuré, Edouard Chants de la montagne, Sandoz et Fischbacher,
1877
Les grands initiés, Paris, Librairie académique
Perrin, éd. 1946

- Segalen, Victor Dans un monde sonore, dans "Mercure de France"
tome LXVIII, No. 244, 16 août 1907, pp. 648-668
Equipée, Paris, Plon, 1929
Les immémoriaux, Paris, Georges Crès, 1921
Orphée-Roi, Paris Georges Crès, 1921
Peintures, Paris, Plon, 1929
René Leys, Paris, Plon, 1922
Stèles, Paris, Plon, 1929
- Suarès, André Rêves de l'ombre, poèmes, Paris, Grasset, 1937
- Supervielle, Jules Orphée et autres contes, Paris, Ides et
Calendes, 1946
- Thierry, André Orphée aux Enfers, Paris, Le sol clair, 1948
- Valéry, Paul Poésies, Paris, Gallimard, 1943
- Vigny, Alfred de Oeuvres complètes, édition de la Pléiade,
Paris, Gallimard, 1948
- Yourcenar, Marguerite La nouvelle Eurydice, Paris, Grasset, 1932

II. TEXTES INTROUVABLES

Au moment d'arrêter nos recherches, plusieurs livres consacrés au mythe d'Orphée n'avaient encore pu être trouvés. Nous en donnons ici la liste, en y ajoutant des indications quant au contenu, là où de telles indications ont pu être glanées. Il s'agit pour la plupart de pièces de théâtre et de recueils de poèmes à tirage restreint.

Barzun, Henri-Martin

L'Orphéide, 1920-27. Oeuvre simultanéiste, c'est à dire accompagnée de chants simultanés et de "divers bruits collectifs."

Bernard, Thalès

Orphée aux Enfers, diablerie fantaisiste en un acte, parodiant Métastase. Bordeaux, 1868

Defontenay, Paul

Orphée, étude dramatique en deux parties, Paris, Ledoyen, 1854. Orphée y symbolise la civilisation.

Divoire, Fernand

Naissance du poème, Paris, Figuière, 1918; oeuvre simultanéiste, "symphonique".

Guinle, Alexandre

Orphée, poèmes. "Musicien, hostile également au Symbolisme et à la pédantesque école romane, Guinle, renonçant à son goût pour l'acrobatie banvillesque...a accordé en lui Chénier et Valéry, puis s'est attaqué non sans succès aux thèmes mythiques, Orphée, Atalante." (Clouard, op. cit., vol. II, p. 195)

Henriot, Emile

Eurydice, poèmes, Paris, 1907

Péladan, Joséphin

Orphée et La Terre d'Orphée. Oeuvres
rose-cruciennes.

Tribouillet, Paul-Henri

Orphée. Suppléances et échanges. Léda.
Don Juan (Poèmes), Saïgon, 1949

Delormes, Hugues

La mort d'Orphée, Rouen, Schneider, 1894

III. OUVRAGES D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE LITTÉRAIRES.

- Ali-Bert, Anthologie des poètes néo-classiques,
Préface de S.-C. Leconte, Paris, Messein, 1932
- Astorg, Bertrand d' Aspects de la littérature européenne depuis 1945,
Paris, éd. du Seuil, 1952
- Brasillach, Robert Les quatre jeudis, Paris, Ed. Balzac, 1944
- Briant, Théophile Saint-Pol-Roux, collection "Poètes d'aujourd'hui"
Seghers, 1952
- Brion, Marcel et Romains, Jules Yvan Goll, collection "Poètes d'aujourd'hui",
Seghers, 1956
- Du Camp, Maxime Théophile Gauthier, Paris, Hachette, 1890
- Clouard, Henri Histoire de la littérature française du
symbolisme à nos jours, 2 vol., Paris,
Albin Michel, 1950
- Dérioux, Henri La poésie française contemporaine, Paris,
Mercure de France, 1935
- Desonay, Fernand Le rêve hellénique chez les poètes parnassiens,
Paris, Champion, 1928

- Dominique, Pierre Quatre hommes entre vingt, Paris, Le Divan, 1924
- Gignoux, Jean Anouilh, Paris, éd. du Temps présent, 1946
- Gengoux, Jacques Le symbolisme de Mallarmé, Paris, Nizet, 1950
- Joly-Segalen, Anne Victor Segalen, poète de l'Asie, Paris, 1950
- Lee, Howard Nostrand Le théâtre antique et à l'antique en France de 1840 à 1900, Paris, Droz, 1930 (thèse)
- Loize, Jean De Tahiti au Tibet: Victor Segalen, Paris 1944
- Mauriac, Claude Cocteau ou la vérité du mensonge, Paris, Odette Lieutier, 1945
- Millecam, Jean-Pierre L'étoile de Jean Cocteau, Monaco, éd. du Rocher et Paris, Plon, 1952
- Monnerot, Jules La poésie moderne et le sacré, Paris, Gallimard, 1939
- Perruchot, Henri Le théâtre rose et noir d'Anouilh, Gand, 1950 (dans "Synthèses")
- Peyre, Henri L'Influence des littératures antiques sur la littérature française moderne: état des travaux. Yale University Press, 1939

Picon, Gaétan

Panorama de la littérature française du XXe siècle, Paris, Gallimard, collection "Le Point du jour", 1949

Raymond, Marcel

De Baudelaire au surréalisme, Paris, José Corti, 1952

Richer, Jean

Gérard de Nerval, "Poètes d'aujourd'hui", Paris, Seghers, 1953

Rougemont, Denis de

L'amour et l'Occident, Paris, Plon, collection "Présences", éd. 1939

Rousselot, Jean

Panorama Critique des nouveaux poètes français, Paris, Seghers, 1952

Sachs, Maurice

Au temps du Boeuf sur le Toit, Paris

Jean Cocteau, "Empreintes" 7 et 8, Bruxelles 1950

- - -

IV. OUVRAGES CONCERNANT LE MYTHE D'ORPHEE ET L'ORPHISME DANS L'ANTIQUITE

- Bellessort, André Virgile, Paris, Perrin, 1920
- Boulanger, André Orphée, rapports de l'orphisme et du christia-
nisme, Paris, Rieder, 1925
- Brillant, Maurice Les mystères d'Eleusis, Paris, Renaissance
du livre, 1920
- Colmant, P. Analyse de l'épisode d'Orphée (dans les
Géorgiques) "Etudes pédagogiques"
- Coman, Jean Orphée, civilisateur de l'humanité, Paris,
Zalmoxis, 1939
- Desport, Marie L'incantation virgilienne: Virgile et Orphée,
Bordeaux, Delmas, 1952
- Euripide, Les Bacchantes,
- Guthrie, W.K.C. Orpheus and Greek religion, Londres, Methuen,
1935
- Heurgon, Jacques Orphée et Eurydice avant Virgile, Paris, 1932
- Jeanmaire, H. Dionysos, histoire du culte de Bacchus, Paris,
Payot, 1951

- Kern, Otto Orphicorum fragmenta, Berlin, 1922
- Linforth, Ivan Mortimer The arts of Orpheus, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1941
- Maass, Ernst Orpheus; Untersuchungen zur griechischen, römischen, altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion, Munich, 1895
- Macchiero, Vittorio From Orpheus to Paul, Holt, New York, 1930
- Méautis, Georges Aspects ignorés de la religion grecque, Paris, de Boccard, 1927
- Nietzsche, Frédéric L'origine de la tragédie, traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, Paris, Mercure de France, 1947
- Ovide, Les Métamorphoses, traduction nouvelle, introduction et notes par Joseph Chamonard, 2 vol., Paris, Garnier, 1953
- Platon, Le Banquet; le Timée; la République
- Reinach, Salomon, La mort d'Orphée, Paris, Leroux, 1902
- Virgile, L'Enéide
Bucoliques et Géorgiques, traduction et introduction par Maurice Rat, Paris, Garnier, 1953

V. PSYCHOLOGIE, SOCIOLOGIE, ARTS

- Caillois, Roger Le mythe et l'homme, Paris, Gallimard
Quatre essais de sociologie contemporaine,
Paris, Perrin, collection "Jeux savants", 1951
- Charency, comte de L'Orphée américain, Caen, 1892, Société
française d'archéologie
- Hubens, Arthur La légende d'Orphée et le drame musical,
Bruxelles, 1910
- Jung, C.G. Modern man in search of his soul, Trench,
Trubner et Co., Londres, 1934
- Jung, C.G. et Kerenyi, Ch. Introduction à l'essence de la mythologie,
Traduit par H.E. Del Medico, Paris, Payot, 1953
- Kerenyi, Charles La mythologie des Grecs, Paris, Payot
- - - Cubism and abstract art, New York, Museum of
art, 1936

VI. LITTERATURES ETRANGERES

- Bertaux, Pierre Le lyrisme mythique de Hölderlin, Paris,
Hachette, 1936
- Cabanas, Pablo El mito de Orfeo en la literatura española
(thèse ayant obtenu le prix Menéndez y Pelayo,
1947), Madrid, 1948. Consejo superior de
investigaciones científicas
- Desgraupes, Pierre Rainer Maria Rilke, collection "Poètes
d'aujourd'hui", Paris, Seghers, 1949
- Marrone, Luigi Il mito d'Orfeo nella drammatica italiana,
dans "Studi di letteratura italiana" vol. 12,
Naples, 1922
- Politien, Ange Orfeo, Traduit en anglais par L.E. Lord, PhD,
Professor of classics in Oberlin College;
Oxford University Press, 1931
- Rehm, Walther Orpheus: Der Dichter und die Toten. Selbstdeu-
tung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin und
Rilke. Düsseldorf, 1950
- Rilke, Rainer Maria Sonnette an Orpheus, Frederick Ungar Publishing
Co., New York, s.d.
- Rovini, Robert Hölderlin, collection "Poètes d'aujourd'hui",
Paris, Seghers, 1953