

EVA KUSHNER

LE
MYTHE D'ORPHÉE

DANS LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE
CONTEMPORAINE

OUVRAGE PUBLIÉ GRACE À UNE SUBVENTION DE LA
SOCIÉTÉ DES PROFESSEURS FRANÇAIS EN AMÉRIQUE
ET À UNE AUTRE SUBVENTION ACCORDÉE PAR LE
CONSEIL CANADIEN DE RECHERCHES SUR LES HUMANITÉS
ET PROVENANT DE FONDS FOURNIS PAR LE
CONSEIL DES ARTS DU CANADA.

A. G. NIZET, PARIS

1961

voulu lire le manuscrit, et qui m'a aidée avec bienveillance à surmonter maints obstacles.

la Société des Professeurs français en Amérique, qui fait à cet ouvrage l'honneur de le choisir comme son cahier de 1960-61 ;

le Conseil Canadien de Recherches sur les Humanités qui a bien voulu m'accorder son appui sous la forme d'une subvention ;

le Conseil Canadien des Arts qui a rendu possible cette subvention.

Qu'il me soit permis de dire à quel point je suis consciente de ma dette envers tous ceux dont la sympathie m'a tant aidée.

CHAPITRE PREMIER

INTRODUCTION

LE MYTHE D'ORPHEE HIER ET AUJOURD'HUI

Suivre à travers l'œuvre 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 œuvres 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 qui différaient dans leurs goûts, leurs tempéraments artistiques et leurs idées, avaient imposées à un même sujet. Il n'était donc pas question de découvrir d'emblée un rapport d'unité parmi les œuvres 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 œuvres 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. 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 s'est exercée ; « Grammaires, dictionnaires, morceaux choisis grecs et latins, manuels

1. *L'influence des littératures antiques sur la littérature française moderne : état des travaux*, par Henri PEYRE.

Bredang

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 anciens². 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 plus 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 vivante³ ».

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 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 d'arrivée, 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 œuvres 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 refusions de voir la possibilité de quelque lien entre les œuvres éparses, nous avions compté sans le pouvoir du mythe. Le mythe, loin d'être

2. Henri PEYRE, *op. cit.*, p. 10.

3. *Ibid.*, pp. 11-12.

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 échappent (provisoirement ou à jamais, nul ne le sait) aux 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 œuvre 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 échappe aux 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 ὀρφικοί. Tous, ils ont en commun une certaine inquiétude qui, les poussant à mettre en questions 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'em-

blée, 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, mais 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'œuvre d'une manière plus spéciale, Victor Segalen, 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 Segalen n'a que rarement résidé en France ; que Pierre Jean Jouve a depuis longtemps renié toute son œuvre 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 telle 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 œuvres.

Au fur et à mesure de notre enquête, nous découvrons 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 parvenions 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. Kerényi 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 »⁴. 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. Kerényi 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 ? »⁵. Qu'est-ce, en effet, qu'un 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 »⁶. Le contenu de la mythologie est en mouvement perpétuel et soumis à de perpétuelles transformations, même s'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 »⁷. 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 »⁸. 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 œuvre 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 les mythes d'autrefois et l'âme moderne. C'est au psychologue d'étudier systématiquement ce rapport ; quant au poète, il

4. JUNG et KERÉNYI, *Introduction à l'essence de la mythologie*, p. 9.

5. *Ibid.*, p. 10.

6. *Ibid.*, p. 11.

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

8. KERÉNYI, *op. cit.*, p. 12.

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 œuvres 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 »⁹. 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 temps¹⁰ ; 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 projeter 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 reparaitre, 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 »¹¹.

S'il en est ainsi, le mythe qui donne une représentation symbolique des ἀρχαί reste 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 originairement ». 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'Herma*, la *Divine Comédie* et la deuxième partie de *Faust* viennent se ranger parmi ces œuvres ; 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

9. *Ibid.*, p. 13.

10. *Modern man in search of his soul*, p. 75.

11. KÉRENYI, *op. cit.*, p. 16.

yeux de l'auteur que l'épisode lui-même. De ces œuvres, 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 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 »¹². Ici encore, la psychologie confirme ce que le poète savait déjà en créant son œuvre, et que comprend tout lecteur sensible. Les œuvres que nous nous proposons d'analyser se rattachent également à ce que Jung appelle la « littérature visionnaire ». 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 soit malléable à l'infini et que le poète puisse 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 la 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 se-

12. JUNG, *op. cit.*, pp. 185-6 (traduction personnelle).

rait-ce que quelques-unes de ses intuitions »¹³. Ce qui est significatif dans cette affirmation de Jung, c'est que contrairement à ses prédécesseurs il reconnaît l'indépendance de l'œuvre 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 œuvres 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'œuvre serait la rencontre 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 œuvres, 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 des mythes : celles de la sociologie d'abord, celles de la psychologie ensuite, puis celles 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'œuvre 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 dépas-

13. *Ibid.*, p. 189 (traduction personnelle).

serait 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 »¹⁴. En prolongeant l'analogie 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 des 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 embellir et la soumet constamment au rayonnement de l'esprit. En particulier, les œuvres 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 ?

Avant de proposer une réponse à cette question, il sera nécessaire de suivre le dédale des interprétations du mythe

14. *Ibid.*, pp. 190-91 (traduction personnelle).

à travers l'œuvre 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 ses 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, 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 »¹⁵.

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 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

15. *Ibid.*, p. 197 (traduction personnelle).

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 Schuré¹⁶. 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.

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 »¹⁷, « un représentant symbolique de l'humanité »¹⁸. 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 arraché les Bacchantes à leur sensualité. Grâce à son sacrifice, les Bacchantes, « émues de surprise comprennent leur crime »¹⁹ ; la voix de la conscience s'éveille en elles et c'est allégoriquement (suivant la pièce 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'hostilités 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 »²⁰. A mesure que s'approchait la

16. Première édition en 1889.

17. Ch. GRANDMOUGIN, *Orphée*, préface, p. 1.

18. Sully PRUDHOMME, préface à *Orphée* de Louis de Launay, p. XV.

19. *Ibid.* p. 26.

20. CLOUARD, *Histoire de la littérature française contemporaine*, tome II, p. 18.

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 précéderont 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 limitent, en les précisant, leurs définitions de l'idéal incarné par Orphée ; et cet idéal devient, 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'œuvre 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 »²¹. 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.

Parallèlement à la pénétration de la psychologie freudienne en France, un revirement se produit dans l'interprétation du mythe d'Orphée. L'étude des œuvres 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

21. « Considérations sur la mythologie grecque », *Œuvres complètes*, tome 9, p. 147.

dans la littérature antique que comme une nymphe ou une 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 cœur 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 cœur. 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 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 rend-elle compte 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 œuvre 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 œuvre 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. Ce premier résumé ne prétend pas exposer une théorie définitive ; il n'est qu'un cadre initial, destiné à faciliter l'exposé de notre étude.

*
**

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 divergences 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 de 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 peut-il y avoir entre la légende d'Orphée rapportée par Virgile et les manifestations religieuses dont l'ensemble porte le nom d'orphisme ? 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'œuvre 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 Heurgon²², que la légende d'Orphée est périphérique ; que fleu-

22. *Orphée et Eurydice avant Virgile*, Jacques HEURGON.

riissant à la surface d'une religion, elle est l'œuvre de poètes 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'œuvre des poètes.

Bien qu'Orphée soit le héros incontesté du quatrième chapitre des *Géorgiques*, et même, si l'on en croit une exégèse récente²³, de toute l'œuvre 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 faim²⁴ », 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 châtiment, 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 ravie²⁵. C'est, en effet, pendant qu'elle fuyait le berger Aristée qu'Eurydice reçut la morsure fatale d'une « hydre monstrueuse » (ou la piqure d'un serpent d'après d'autres versions). Tel est le cadre dans lequel Virgile relate la légende d'Orphée.

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 livre²⁶. 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

23. Marie DESPORT, *L'incantation virgilienne : Orphée et Virgile*.

24. *Géorgiques* IV, 318.

25. *Ibid.*, IV, 453-8.

26. A. CARTAULT, *L'Art de Virgile dans l'Enéide*, Introduction, p. 20, cité par Marie Desport, *op. cit.*, p. 154.

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'œuvre 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 possibles²⁷ ». Il est certain, affirme l'auteur, qu'à un endroit ou à un autre de son œuvre Virgile aurait raconté la légende d'Orphée. En la plaçant ainsi à la fin des *Géorgiques*, il mettait Orphée au centre symbolique de son œuvre, entre les *Bucoliques* et l'*Enéide*, « Orpheaque in medio posuit²⁸ », comme Alcimédon, le ciseleur de coupes des *Bucoliques*. De la même manière, Orphée occupe dans l'*Enéide* « une place unique... au cœur même de l'épopée, au milieu du IV^e chant, centre mystique de l'Au-delà²⁹ ». Aux yeux de Virgile, le pouvoir du Carmen — 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, à cause de la conviction passionnée qui anime la fin des *Géorgiques*, et de l'incantation qui y est personnifiée par Orphée, 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 chœur 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'éloignait³⁰ ». 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.

27. Marie DESPORT, *op. cit.*, p. 154.

28. *Bucoliques*, III, 46.

29. Marie DESPORT, *op. cit.*, p. 155.

30. *Géorgiques* IV, 465-8.

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 âme³¹ » se retourna. Virgile voit dans ce geste une « démente 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 Charon 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 mélodieusement la perte de ses enfants. 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 »³².

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 chancre 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 Cœgrien 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 plongea 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

31. Marie DESPORT, *op. cit.*, p. 152.

32. Marie DESPORT, *op. cit.*, p. 152.

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 chancre 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 unissant le cosmos entier. « En composant les *Géorgiques*, c'est Virgile lui-même qui met en œuvre le chant antique d'Hésiode et d'Orphée, non seulement dans son art, sa beauté et son charme... mais dans son utilité bienfaisante et méritante³³ ». 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'œuvre 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

33. Marie DESPORT, *op. cit.*, p. 330.

d'Orphée et les *Géorgiques* qu'est l'histoire du berger Aristée, loin d'être simplement une « plainte d'amour » placée par hasard à la fin d'un poème sur la vie rustique, elle s'accorde avec l'esprit de ce poème. La raison de cet accord serait à trouver, 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 l'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'incarnation ³⁴ ».

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. 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'*Enéide*. Dans les *Eglogues*, le personnage d'Orphée est en apparence adapté 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 cinquième *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 ³⁵ ». C'est ainsi également que le chant de Silène qui forme la sixième 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 monta-

34. *Ibid.*, p. 347.

35. *Ibid.*, p. 137.

gnes 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 troisième *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 au III^e 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 ? ³⁶ » 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 subjuguer 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 quatrième *Bucolique*, où il annonce le retour immédiat de l'Age 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 labeur des hommes, les chèvres offriront d'elles-mêmes leur lait et « les troupeaux ne craindront plus les lions puissants » ³⁷. Or, Orphée est le premier héros à qui l'on ait attribué la

36. *Bucoliques*, III, 40-42.

37. *Ibid.*, IV,

pacification des animaux. C'est dire que l'imagerie orphique signifie pour Virgile le pouvoir de la poésie sur la nature. Le nouvel Age d'Or ne verra pas l'humanité atteindre à la perfection, puisqu'il y aura encore des guerres, « vestiges de l'ancienne perversion³⁸ ». 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 mêmes 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 »³⁹. 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, chante 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 lui⁴⁰. C'est dans la souffrance que les Chanteurs de Virgile parachèvent la grandeur de leur art.

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 Descendance 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 contemplent avec admiration et qu'il domine par sa taille élancée. Or, le lecteur

38. *Ibid.*, IV, 31.

39. *Ibid.*, IV, 53-57.

40. Note explicative n° 116, p. 216, édition des *Bucoliques* et *Géorgiques* par Maurice RAT.

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 insouciante 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 »⁴¹. 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'œuvre 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 enfilé les fragments épars de diverses traditions concernant Orphée.

Un archéologue, Jacques Heurgon, a remarqué dans

41. *Enéide*, chant VI, 664-5.

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 vases 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 traditions représentent Orphée comme un merveilleux musicien dont le chant sait subjuguer 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 se déclarent ses disciples et lui attribuent 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 ses 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 pièces par les Titans, ressuscitant ensuite. Également, la descente aux Enfers paraît modelée sur l'histoire de 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 ». Quoi qu'il en soit, la grande majorité des textes pré-virgiliens 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... »⁴². 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'Argiopé, « 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'œuvre d'Orphée.

42. Traduit par A. COUAT, *La poésie alexandrine*, p. 85, cité par HEURGON, *op. cit.*, p. 9.

« 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, Argiopé (à moins, ils n'en sont pas sûrs, que ce ne soit Agriopé — farouche), ou, comme beaucoup de princesses, Eurydice »⁴³.

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 Erinyes, 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. 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, Eurydice apparaît, de nouveau, 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'apprêtant à sortir allègrement de l'Enfer. Heurgon conclut l'examen des vases en disant que « la céramique de Grande-Grèce, qui au IV^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 »⁴⁴. Tel est aussi le cas de Diodore de Sicile, qui avait recueilli dans sa bibliothèque les écrits de tous les mythographes, et dont l'œuvre 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

43. HEURGON, *op. cit.*, p. 10.

44. HEURGON, *op. cit.*, p. 21.

femme d'Orphée n'est même pas nommée dans l'œuvre de Diodore, et il n'est pas question d'une seconde disparition. Au milieu du I^{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 œuvre 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 de la voir revivre, « ayant oublié les prescriptions qui lui avaient été faites à son sujet ».

C'est l'œuvre 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 chantre 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 déplaît à Platon dans la conduite d'Orphée, c'est qu'il ait craint la mort au point d'avoir voulu pénétrer vivant aux Enfers, 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 »⁴⁵. Ce passage du *Banquet* est le seul avant l'œuvre 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 vers l'Hadès ;

45. PLATON, *Banquet*, 179.

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 »⁴⁶. 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 éleusiniennne. 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 *Βιωτικά* de Pausanias, dont la date est postérieure à l'œuvre de Virgile, les deux traditions s'enchevêtrent : comme Platon, Pausanias croit qu'Orphée n'avait que l'illusion de ramener Eurydice ; par ailleurs, Orphée d'après lui 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 rituelle : c'est ce que l'on remarque en particulier dans le *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,

46. HEURGON, *op. cit.*, p. 29.

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. Le poète sait exprimer 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 VI^e siècle. Or il existait 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 ressuscitée 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 aux Enfers 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. Que l'échec d'Orphée dans la descente aux Enfers ait une origine rituelle cela montre l'abîme qui peut exister entre les sources réelles d'un mythe, et ce que ce même mythe devient lorsque l'imagination littéraire s'en saisit. 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 toutes leurs formes successives au plus bas commun dénominateur ; mais c'est précisément ôter aux formes nouvelles leur originalité et l'élément de vérité qu'elles peuvent contenir. 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 qu'un simple prétexte à l'expression de pensées subjectives, accomplissent 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, alors que foncièrement le héros est resté étrangement pareil à lui-même. Ainsi, les affirmations de Jung quant au rôle des mythes se vérifiaient 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 suscitée 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 œuvres 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 œuvres ; pourtant, le ton est changé. Tout ce qui chez Virgile suggérait encore le « discours sacré » 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 XX^e 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 Segalen, Orphée représente l'universelle beauté de la musique ; pour Cocteau, le poète souffrant pour sa vocation (et n'y a-t-il pas là des reflets modernes de l'incantation virgilienne ?). Pour Anouilh enfin, comme pour Ovide, l'histoire d'Orphée se confond avec 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 traitent le mythe d'une manière beaucoup plus complexe. Les auteurs italiens par contre, à commencer par Ange Politien, ne déve-

loppent 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 œuvre 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 X^{me} livre. Ovide en effet, afin de pallier 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 X^{me} 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 et 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 arbres 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 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 » ?⁴⁷ Son récit n'est pas sans beauté, mais c'est une beauté autre que celle de la version virgilienne : moins majestueuse et peut-être plus humaine. Ici, 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.

47. Préface ; Edition des *Métamorphoses* d'Ovide, J. CHAMONARD, p. VI.

Voici donc le récit d'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 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 »⁴⁸. 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 ayant longuement pleuré sa jeune femme et se sentant incapable de supporter davantage son absence, résoud d'aller l'arracher au royaume de l'Hadès. Là, fendait la foule des ombres, il aborde Perséphone et le sévère Pluton. Il leur explique son cas. Ce plaidoyer d'Orphée n'existe pas dans la version virgilienne ; c'est un chef-d'œuvre 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 interpellier 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 : ses paroles sont empreintes d'une admirable dignité. Qu'Ovide l'ait considéré ou non comme le 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 »⁴⁹. 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 la descente d'Orphée aux Enfers. C'est par loyauté conjugale qu'il affronte le séjour des morts : « 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 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. Pour cela, il doit se disculper 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

48. *Métamorphoses*, X, 5-8.

49. *Ibid.*, X, 20.

Orphée, trouver la force de supporter cette perte, et je ne nierai pas de l'avoir tenté ; l'Amour l'a emporté »⁵⁰. 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, quoi qu'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-mêmes, c'est l'amour qui vous unit »⁵¹, 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. Mais, ici encore, Orphée ne s'humilie pas devant Pluton : 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 cesse 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 la condition qu'« Orphée ne tourne pas ses regards en arrière jusqu'à ce qu'il soit sorti des vallées de l'Averne »⁵². 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, ainsi qu'une interdiction de s'assurer de la présence ou de l'identité de celle qui le suivait.

50. *Ibid.*, X, 25-7.

51. *Ibid.*, X, 28-9.

52. *Ibid.*, X, 51-2.

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 baigne de tristesse et d'irréalité cette scène élégiaque. C'est, en arrivant à la limite même des Enfers qu'Orphée, se retournant, jette le fatidique 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 »⁵³. Autant Orphée s'est montré fougueux, autant Eurydice réagit avec douceur et soumission au suprême malheur. 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 dons de Cérès ; sa peine, sa douleur, ses larmes furent ses aliments »⁵⁴. 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 chantre 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. 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 »⁵⁵. C'est là le réalisme psychologique qui caractérise les *Métamor-*

53. *Ibid.*, X, 73-5.54. *Ibid.*, X, 79.55. *Ibid.*, X, 79.

phoses. 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 d'où 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 aborde à nouveau le thème d'Orphée au chant XI 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 »⁵⁶. 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 »⁵⁷. Alors, l'une des femmes interpela avec insolence celui qui l'avait méprisée, elle et ses compagnes. Elle se précipita contre lui avec son thyrses terminé par un fer de lance. Mais le chant protégeait Orphée : l'arme meurtrière laissa une marque sur sa bouche sans y faire de blessure. Une autre femme lança 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 »⁵⁸. Les attaques se multiplièrent avec fureur. Le chant en aurait protégé Orphée, mais, lorsque la clameur, la flûte de Bérécynthe, les tambourins, les battements 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 bœufs qui les menaçaient de leurs cornes, les Ménades revinrent vers le chantre blessé pour consommer sa perte. La voix d'Orphée « n'éveille plus d'émotion lorsque le chant l'a fuie » et, assailli, il mourut bientôt sous les attaques for-

56. *Ibid.*, XI, 2.57. *Ibid.*, XI, 4-5.58. *Ibid.*, XI, 12-14.

cenées 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 assombrés de noir et laissèrent épars leurs cheveux »⁵⁹. C'est l'Hèbre qui reçoit la tête et la lyre d'Orphée et miraculeusement cette tête et cette lyre continuent 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 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 aux Enfers ; il leur est même donné de s'embrasser tendrement. Cependant, leur existence sera celle des ombres, livrées pour l'éternité à la monotonie des Champs Élysées. 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 châtiment des Bacchantes : Dionysos ne voulut pas que le meurtre d'Orphée restât impuni, car la perte de son chantre préféré l'affligeait beaucoup. Aussi métamorphosa-t-il 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.

*
**

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 VI^e siècle avant J.-C.,

59. *Ibid.*, XI, 47-50.

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, en laissant de côté provisoirement du moins, la question de savoir s'il y eut ou non une religion orphique.

Aux yeux de tous les écrivains de l'Antiquité, le pays d'origine d'Orphée était la Thrace. Sur 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 même 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. Con-

60. KERN, *Testt.* 7-9.

trairement 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.

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'Apollonius de Rhodes, chez Valerius Flaccus, ainsi que dans *Orphée*, « poème anonyme qui n'est peut-être pas antérieur au IV^e siècle de notre ère, et qui raconte à la première personne les aventures d'Orphée en compagnie des autres héros »⁶¹. 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'œuvre 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 Sirènes⁶² ». 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. Philostrate⁶³ 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, 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.

61. GUTHRIE, *Orpheus and Greek religion*, p. 27 (traduction personnelle).

62. KERN, *Testt.* 5, cité par GUTHRIE, *op. cit.*, p. 28.

63. Philostratos, 1m2, 15.

Quant à la femme d'Orphée, son nom apparaît toujours en rapport étroit avec la descente aux Enfers. Selon Guthrie⁶⁴, c'était là l'aspect essentiel de la légende : « les secrets de l'Hadès étaient, d'après lui, en la possession d'Orphée. Celui-ci 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 cœurs 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 préceptes ». 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 aurait, 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 à l'encontre de 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 attribua à Orphée 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'après la fondation des sectes mystiques se réclamant d'Orphée. De toute manière, Orphée semble s'apparenter essentiellement et 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, ce dont Dionysos se venge par l'entremise des femmes déchaînées 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 ver-

64. GUTHRIE, *op. cit.*, p. 29.

sions 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 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 auparavant⁶⁵ ». 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 : « 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 »⁶⁶. 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 les esprits plus philosophiques, ce mépris rejaillissait sur Orphée, fondateur supposé de ces sectes.

Pourquoi Orphée fut-il mis à mort par les femmes de Thrace ? La réponse dépendait beaucoup de la conception

65. Pausanias, cité par KERN, *Testt.* 142.

66. Strabon, 7.330 cité par KERN, *Testt.* 39 et 115.

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, 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 bachique. 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 Leibethra devait être détruite si jamais les ossements d'Orphée voyaient le jour. Les habitants ne prirent pas au sérieux cette menace, jusqu'au jour où le tombeau d'Orphée fut accidentellement mis à découvert et où 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 d'exprimer l'être humain. Dès les débuts de la légende, Orphée apparaît comme le musicien 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 cœur des guerriers et à tourner leurs pensées vers la paix, de la même manière qu'Orphée savait dompter les plus sauvages animaux⁶⁷ ». 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 artistiques sur les mœurs. 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 y a dans l'influence pacifiante de la musique d'Orphée sur les animaux une allégorie visant à montrer la nécessité d'appivoiser les instincts cruels primitifs. Cet apaisement ne pouvait commencer que par le cœur de l'homme lui-même. Cependant, afin d'établir l'harmonie, il ne suffisait pas de réprimer les usages barbares des hommes pré-orphiques ; encore fallait-il les remplacer par quel-

67. GUTHRIE, *op. cit.*, p. 60 (traduction personnelle).

que chose. Orphée aurait pallié 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 cœur, et d'une supériorité et d'une gravité merveilleuse de l'intelligence qui faisait du travail le principe directeur de la vie⁶⁸ ». 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 *polynomos*, porteur de plusieurs noms, donc l'objet de plusieurs cultes différents. A partir du temps d'Hérodote, le culte orphique lui-même fut considéré comme une figure bachique. Son œuvre en effet fut précisément de réformer le culte 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 charmaît 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 « envoyé 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

68. J. COMAN, *Orphée, civilisateur de l'humanité*, p. 20.

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 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'environnait 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.

**

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 »⁶⁹. On peut dire qu'Orphée a régné sur tout cet aspect émotif de la conscience grecque, et que c'est peut-être par là, plus encore que par les loin-

69. Georges MÉAUTIS, *Aspects ignorés de la religion grecque*, p. 1.

taines 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 »⁷⁰.

Méautis se fonde d'ailleurs sur l'opinion nietzschéenne 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 luttes perpétuelles et par des rapprochements seulement périodiques... C'est à leurs 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 »⁷¹. 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 chanteur, et, par suite de la rareté des textes écrits, toute œuvre littéraire était destinée à la récitation ou du moins à une lecture à haute voix. D'ailleurs, on considérerait 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 pressentir l'existence de ce monde idéal qui nous entoure »⁷².

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

70. *Ibid.*, p. 4-5.

71. Frédéric NIETZSCHE, *L'origine de la tragédie*, p. 25.

72. MÉAUTIS, *op. cit.*, p. 17.

l'harmonie presque un principe cosmique auquel sont soumis les hommes et les dieux. C'est là quelque chose de bien conforme au génie qui fit toujours du divin un principe plutôt qu'un être, et qui fut hénothéiste plutôt que monothéiste »⁷³. 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 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 »⁷⁴. 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 V^e 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 »⁷⁵. 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'hom-

73. *Ibid.*, p. 22.

74. Vittorio MACCHIORO, *From Orpheus to Paul*, p. 167 (traduction personnelle).

75. *Ibid.*, p. 75 (traduction personnelle).

me : 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 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 profondes⁷⁶ 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 »⁷⁷.

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 pensée de l'apôtre Paul. Les traces de l'orphisme dans la philosophie disparaissent en effet à partir de l'œuvre 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 I^{er} siècle, le contact fut non seulement inévitable, mais encore, suivant les preuves citées par Macchioro, fort réel, entre les sectes

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

77. MACCHIORO, *op. cit.*, p. 185.

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 le 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, d'une part, la doctrine de la communion avec Dieu et celle du péché et de la rédemption telles qu'on les trouve dans l'orphisme, et, d'autre part, ces mêmes doctrines dans le christianisme. Il reconnaît cependant la supériorité morale de la crucifixion par rapport 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 »⁷⁸. 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 suppose, 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 V^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 V^e siècle av. J.-C. Les mystères orphiques-éleusiniens furent célébrés depuis le VIII^e siècle av. J.-C. au moins, jusqu'en 396 de notre ère, lorsque le sanctuaire d'Eleusis fut détruit par les moines de la

78. *Ibid.*, p. 193 (traduction personnelle).

suite d'Alaric »⁷⁹. 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 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 »⁸⁰. Dans ces pays survivaient de vieux cultes agraires, en même temps que s'exerçaient les influences de l'Ionie, 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 « thïases », 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 saurait accomplir que par une existence ascétique.

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

79. *Ibid.*, p. 194 (traduction personnelle).

80. André BOULANGER, *Orphée*, p. 25.

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 thiasés pré-orphiques. On le représentait alors comme un citharède divin dont les chants inspirés subjuguèrent la nature et révélaient aux hommes l'origine des dieux et de l'univers »⁸¹. Au lieu de chercher à diviniser leur fondateur supposé comme faisaient les groupes pythagoriciens, les thiasés 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 œuf, 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 »⁸². 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 rayonne vers les autres pays. 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 orgiaques de Thrace et de Phrygie (en particulier celui de Dionysos, que Boulanger à la différence de Macchioro n'identifie pas à l'orphisme), pythagorisme, rite 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 thiasés que le nom d'Orphée dont il se réclamait aussi, et qui était pratiqué surtout par des devins et des sacrificateurs mendiants, les « orphéotélètes ». Avec la magie, c'est aussi une

81. *Ibid.*, p. 30.82. *Ibid.*, p. 32.

recrudescence de cultes orgiaques. 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 œuvres la moindre intention mystique »⁸³. Boulanger tient également à réduire à sa juste proportion l'influence de l'orphisme sur la philosophie grecque, tout en reconnaissant que Platon s'est fortement inspiré de la pensée mystique du VI^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 Macchioro, ou comme Ernst Maass⁸⁴ 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 VI^e siècle étant depuis longtemps perdu, les poètes néo-orphiques en citent des fragments apocryphes pour donner à leurs propres œuvres 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 »⁸⁵. 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 difficile à discerner à cette époque, où l'on a de l'orphisme une connaissance presque totale-

83. *Ibid.*, p. 51.84. Dans son *Orpheus*.85. BOULANGER, *op. cit.*, p. 59.

ment littéraire. Le syncrétisme religieux s'affirme certes, les religions de salut se rapprochent les unes 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 représentait 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 incalculable, parce qu'elle 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 Esséniens, et par l'entremise de celle-ci sur la religion du peuple d'Israël. D'une part, l'organisation des Esséniens ressemble à celle des Pythagoriciens ; d'autre part, l'Essénien 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 Esséniens 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 Esséniens, 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. En outre, Zagreus en ressuscitant n'est plus Zagreus mais Dionysos. Enfin, son ascension au ciel et son élection par Zeus ne sont rappor-

tées 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 V^e siècle après Jésus-Christ, dans l'œuvre de Proclus, 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'accommoder à leur propre doctrine et convaincre le christianisme de plagiat »⁸⁶. En fait, l'expérience mystique de l'orphisme correspond à quelque chose de beaucoup plus primitif : dans l'esprit du « bacchant » le rite orgiaque 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 »⁸⁷. 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 Macchioro que Saint Paul ait été initié aux mystères orphiques, ou du moins qu'on les lui ait expliqués d'une manière complète. Or, nous avons vu que l'orphisme en tant que religion or-

86. *Ibid.*, p. 100.

87. *Ibid.*, p. 107.

ganisée 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 siècle⁸⁸, 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 gnostiques 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 retrouve dans certaines fresques des Catacombes. Mais, dans certains cas, une transposition intéressante s'est produite : Orphée n'est plus le chanter 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 » ; mais ici le taureau est remplacé par un mouton⁸⁹. Orphée a pour pendant sur l'autre face du sarcophage un pêcheur, symbole très fréquent dans la littérature chrétienne⁹⁰. Que signifie donc cette adoption d'Orphée par l'art chrétien ? Certains⁹¹ 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

88. D'après Eusèbe de Césarée.

89. L'agneau était un des symboles essentiels du christianisme primitif.

90. BOULANGER, *op. cit.*, p. 153.

91. R. EISLER, dans *Orpheus*.

n'expliquerait pas pourquoi Orphée, dans ces représentations chrétiennes, apparaît comme le citharède de Virgile charmant les animaux. Sans doute faut-il 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 cœur 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 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 mentionnés acceptent du moins l'existence d'une religion orphique. Dans une œuvre 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 chanter 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 mystères⁹² ». 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 my-

92. I. M. LINFORTH, *The arts of Orpheus*, p. 294 (traduction personnelle).

thes 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 aussi⁹³ ». 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 définitive, 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 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 chez les Grecs la nostalgie 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 pu qu'exposer les théories qui ont été émises à son sujet. Les divergences parmi les savants indiquent suffisamment la difficulté du problème. Tous s'accordent cependant à dire qu'Orphée fut à la fois chanteur, prêtre de Dionysos et d'Apollon et fondateur des mystères qui portent son nom. Peu importe en définitive laquelle de ces 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.

93. *Ibid.*, p. 295.

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 médiévale⁹⁴, la Renaissance⁹⁵ 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 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-uns 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'au romantisme allemand — 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 œuvres espagnoles, italiennes et allemandes. Toutefois, l'aspect spécifiquement français de ces interprétations frappe beaucoup moins que leur universalité. Cela tient sans doute au fait que toute la littérature française contemporaine se préoccupe toujours davantage d'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

94. Il existe cependant un « Lai d'Orphée » par Marie de France.

95. Du Bellay mentionne souvent Orphée. Mais c'est chez les humanistes platonisants que se manifeste l'intérêt le plus soutenu à l'égard d'Orphée. C'est ce que démontre la savante étude de D. PERKIN WALKER, intitulée *Orpheus the theologian and the Renaissance Platonists* (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. XVI, 1953, pp. 110-120). Un Duplessis-Mornay, un La Boderie avaient, dit-il, tout intérêt à utiliser tout ce qui pouvait corroborer la thèse d'une compatibilité foncière entre le Christianisme et la philosophie platonicienne. Il leur convenait donc de mettre Orphée au rang des *prisci theologi* c'est-à-dire des grands penseurs à qui l'humanité doit tout son patrimoine religieux et philosophique : Zoroastre, Moïse, Hermès Trismégiste, Orphée, Pythagore, Platon, etc... Qu'ils fussent Juifs ou païens, tous les *prisci theologi* auraient contribué ensemble à préparer l'avènement du Christianisme. S'il en était ainsi, et si en particulier les sources orphiques et les sources mosaïques pouvaient avoir eu quelque point de tangence dans des temps très anciens, alors le Christianisme n'aurait pas à se libérer des influences grecques mais pourrait au contraire les accepter ouvertement. Unité de la vérité, convergence de la raison et de la foi, compatibilité de la Révélation chrétienne avec les intuitions préfiguratrices de l'intelligence naturelle des Anciens : autant de traits d'un Christianisme libéral que viendront heurter de front la Réforme, puis la Contre-Réforme.

interprétation et par l'importance qu'elles donnent à la notion même de 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, un problème moral, 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 »⁹⁶.

⁹⁶ Pablo CABANAS, *El mito de Orfeo en la literatura española*, ch. V (traduction personnelle).

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 « perdrait ». 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 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 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'œuvre créatrice de

l'Être suprême⁹⁷. 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 grâce⁹⁸ ». 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 Caldeyron ; 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 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 ; et 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 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 œuvre 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-Élysées, séjour agréable peuplé d'êtres féériques. Ces détails montrent le

97. *Ibid.*, p. 160 (traduction personnelle).

98. *Ibid.*, p. 160 (traduction personnelle).

triomphe de la Renaissance sur le Moyen Âge 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 femmes⁹⁹ ». 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 drame¹⁰⁰ ». 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 Gran-

99. *Orfeo*, Ange POLITIEN (traduction anglaise de Lord).

100. Luigi MARRONE, *Il mito d'Orfeo nella drammatica italiana*, Studi di letteratura italiana, Vol. XII. Naples 1922, p. 146 (traduction personnelle).

ge-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. Mais l'idée d'une pièce consacrée à la légende d'Orphée fut reprise par de La Grange-Chancel en un grand spectacle dédié au roi Louis XV. 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 XVII^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 complété 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, la menace représentée par les Turcs et le violent contraste entre le luxe effréné qui règne 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 XVIII^e siècle. Son modèle italien appartient cependant, nous l'avons dit, au XVII^e siècle.

Ce même siècle avait vu naître aussi 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 Monteverde. Au moment de la composition de l'opéra (1608) Monteverde venait précisément de perdre sa femme et sut admirablement exprimer la douleur d'Orphée. De nouveau, le mythe d'Orphée marquait une date importante dans l'histoire de l'art : *Orfeo* 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 XIX^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-t-elle 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 »¹⁰¹. 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 serait l'amour. Le poète, qui serait l'annonciateur de cette religion nouvelle, devient aux

101. W. REHM, *Orpheus, Der Dichter und die Toten*, p. 16 (traduction personnelle).

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 domptées 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 poulx 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 ? »¹⁰². Être 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 apothéose romantique.

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 »¹⁰³. 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'œuvre de Hölderlin ; mais la présence du chantre mythique s'y fait sentir d'une manière constante. « Il montre (à

102. NOVALIS, *Schriften* I, 32, cité par REHM, *op. cit.*, p. 46. (traduction personnelle).

103. Pierre BERTAUX, *Le lyrisme mythique de Hölderlin*, p. 44.

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 cœur 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 » ¹⁰⁴.

Dans l'œuvre 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 : c'est « le côté de la vie qui n'est pas tourné vers nous et que nous n'éclairons pas » ¹⁰⁵. 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 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. ¹⁰⁶

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'œuvre 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.

104. W. REHM, *op. cit.*, p. 159 (traduction personnelle).

105. Rilke, collection *Poètes d'aujourd'hui*, p. 59. Étude et choix de textes par Pierre Desgranges.

106. Cité dans Rilke, p. 60.

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 œuvres, 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 œuvre. 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 débarrasser 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

1. Cité par Jean RICHER, *Gérard de Nerval*, Collection « Poètes d'aujourd'hui », p. 83.

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 passages 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 causa 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'œuvre 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 lueur 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

1. *Pièces Noires*, p. 303.

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 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 »².

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 »³. 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 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, une 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

2. *Ibid.*, p. 309.

3. *Ibid.*, p. 312.

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 Eurydice⁴. « Je vais vous rendre très malheureuse », dit Orphée⁵. 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 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 »⁶.

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 Eurydice sont heureux. Orphée continue à voir le monde transfiguré et à s'exprimer comme un personnage de Giraudoux⁷. Ils viennent de passer une nuit

4. *Ibid.*, p. 321.

5. *Ibid.*, p. 322.

6. *Ibid.*, p. 339.

7. GIRAUX, *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 ».

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 »⁸. 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 »⁹. 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.

Eurydice a moins confiance. « C'est difficile », soupire-t-elle dans son sommeil. Etant femme¹⁰, 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 cœur 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.

8. *Pièces Noires*, p. 341.

9. *Ibid.*, p. 341.

10. Grenoux, *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 » ? »

« Ce serait trop beau », répond Orphée¹¹. 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... Ils sont comme cela dans toi, pour toujours »¹². 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 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 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, quoi qu'elle fasse pour se justifier aux yeux d'Orphée, restera la petite comédienne aux mœurs douteuses. Dans ce cas, inutile de lutter : elle n'aura d'autre ressource que de leur-

11. *Pièces Noires*, p. 345.

12. *Ibid.*, p. 346.

rer 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... »¹³. 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 »¹⁴. Puis, devant le regard interrogateur d'Orphée, elle 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... »¹⁵. 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

13. *Ibid.*, p. 347.

14. *Ibid.*, p. 347.

15. *Ibid.*, p. 351.

ascendant sur elle d'un « petit garçon maigre » la surprend et la reconforte en même temps. Elle n'est plus libre ; telle un 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 crue une autre. Et puis quand tu vas me voir en face comme je suis... »¹⁶.

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, émue 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 claquetants », dit Orphée¹⁷. Par amour pour lui, cette Eurydice fidèle devient 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 »¹⁸. 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

16. *Ibid.*, p. 353.

17. *Ibid.*, p. 354.

18. *Ibid.*, p. 355.

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 le rôle de coryphée et d'interprète du destin (ou de l'auteur, ce qui revient au même). Il se charge d'expliquer à Orphée ce que celui-ci n'a que vaguement pressenti 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 ¹⁹ ». 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, une grosse pâte à pétrir, qui mange son saucisson, fait ses enfants, pousse ses outils, compte ses

19. *Ibid.*, p. 360.

sous, bon an, mal an, malgré les épidémies et les 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 nombreux ; 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 de 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 apporte 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 ? 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 immédiatement son amour. 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 l'incapacité de 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 »²⁰, 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, 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... »²¹. 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 rapprochant 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 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, éveillée par 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 ? »²² 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

21. *Ibid.*, p. 371.

22. *Ibid.*, p. 376.

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 rencontrer. 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. 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...²³ » Ici, l'épisode paraît s'élever à un plan universel, jusqu'à devenir symbolique de tout rapport humain 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 originelles²⁴ » 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 mal²⁵ ». 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 ; 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.

La solitude est devenue pour lui la réalité essentielle. L'amour 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

23. *Ibid.*, p. 379.

24. Expression traduite de Karl JASPERS.

25. *Pièces Noires*, p. 379.

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. Deux²⁶ ». 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. 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 vivre²⁷ ». 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 l'était devenue. 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

26. *Ibid.*, p. 381.

27. *Ibid.*, p. 383.

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 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'aimiez pas il n'y a qu'un pas dans l'état où il est ²⁸ ». 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 ²⁹ ». Enfin, dernier figurant, un inconnu s'avance : c'est le secrétaire du commissaire de police. Pressentant 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 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 ³⁰ ».

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

28. *Ibid.*, p. 339.

29. *Ibid.*, p. 392.

30. *Ibid.*, p. 394.

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 ; la réalité du « moi » 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. 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 été l'objet. Il s'agit de savoir ce que va faire Orphée : il n'a pas la sublime vocation du chantre 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. Il ne lui reste 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 en feignant d'encourager Orphée à oublier Eurydice et à reprendre son métier de musicien ambulancier. 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 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. 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 pis 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-même³¹ ». 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 climat³² ». Elle offre à Orphée une « Eurydice intacte, une Eurydice au vrai visage que la vie ne t'aurait jamais donnée³³ ».

C'est donc que rien ici-bas n'est tout à fait « vrai » ; dans ce « mélo absurde³⁴ » 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 aban-

31. *Ibid.*, p. 408.32. *Ibid.*, p. 409.33. *Ibid.*, p. 409.34. *Ibid.*, p. 409.

donner 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 ; parvenus « au séjour des morts » Orphée et Eurydice pourront se connaître désormais 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 aspire Orphée, il conçoit pour son héros une immortalité au sein de laquelle chaque être conserve son identité propre, et qui n'est pas le « Jour » de l'éternité chrétienne mais une « Nuit » wagnérienne où les âmes continueraient à se chercher et à s'étreindre.

**

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 X et XI des *Métamorphoses*. La pièce, comme la fin des *Géorgiques*, consiste en un conte d'amour, faisant complètement abstraction du rôle civilisateur et religieux d'Orphée. De même que les amants décrits par Ovide, aux noces de qui le flambeau d'Hyménée « brûla en sifflant avec une fumée qui faisait couler les larmes³⁵ », 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... C'est que le séjour des morts, et les dieux eux-mêmes 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 si 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 appar-

35. *Métamorphoses*, X. 73.

tient 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 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'enfer³⁶ 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'événements 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, le regard en arrière a conservé chez Anouilh

36. 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 présence ininterrompue de la mort ; instinctivement, l'Orphée et l'Eurydice d'Anouilh choisissent toujours ce qui réprime la vie et les rapproche du néant.

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 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 « ceu fumus in auras commixtus tenues³⁷ ». Chez Anouilh, comme chez Virgile et Ovide, cette transgression est cause de la disparition d'Eurydice.

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 tendre³⁸ ». 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 thème préféré : celui de la pureté compromise dans la vie et 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 qu'il 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 stupeur³⁹ ». Son amour est resté entier, comme l'affirme aussi 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. Pour lui, comme il a été dit plus haut, 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,

37. *Géorgiques* IV, 498-499.

38. *Métamorphoses* X, 83-86.

39. *Ibid.*, X : 64-65.

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 dérobo, la connaissance authentique d'Eurydice qu'il espérait se révéler à nouveau impossible. Le suicide reste la seule solution.

En effet, 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 l'on conçoit que M. Henri représente en dernier lieu l'attirance 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.

Le bilan des traits communs entre la pièce d'Anouilh et les sources anciennes de la légende d'Orphée 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-même⁴⁰.

40. 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 acci-

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 où exprimer, une fois de plus, des 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 »⁴¹. 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

dent 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.

41. *Géorgiques* IV : 486-493.

aucune plainte contre son époux : de quoi se plaindrait-elle en effet, sinon de ce qu'il l'aimât ? »⁴². 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 suivit pas malgré les promesses de Perséphone, l'emportent sur la prudence. C'est là un péché 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 : 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 est 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 et 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

42. *Métamorphoses* X : 57-62.

en mot... »⁴³. 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. 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. De même que la divinité peut se révéler au croyant par la foi le mystère de la personne peut aussi se communiquer, mais sa communication ne peut 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'amour⁴⁴.

Sans doute Orphée ne croit-il pas étouffer la personnalité d'Eurydice en l'interrogeant sur son passé ; le problème serait-il plus simple et relèverait-il 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 cœur net ! Car 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 situa-

43. *Pièces Noires*, p. 381.

44. 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 *Cœur 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.

tion 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 de chair et d'os.

Il est un autre point, corrélatif du regard en arrière, par lequel la pièce d'Anouilh rejoint les résonances 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 vu⁴⁵, 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 »⁴⁶. 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 »⁴⁷. Or, Anouilh paraît suivre la version virgilienne. Mais on peut croire que Virgile ne réussit pas complètement à effacer de son conte toute résonnance éleusiniennne ou orphique. Par-delà 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

45. Chapitre I.

46. « Orphée et Eurydice avant Virgile », J. HEURGON, dans « Mélanges d'Archéologie et d'histoire », École française de Rome — t. XLIX, p. 44.

47. *Ibid.*, p. 44.

travestissement, voire parfois à cause de lui, le sens primitif subsiste pour qui sait le saisir. Le chant IV des *Géorgiques* ne serait nullement le seul chef d'œuvre 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. Quoi qu'il en soit, nous pouvons voir ce que l'œuvre 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 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 démence subite » qui fait qu'Orphée se retourne, « vaincu dans son âme ». 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 vie 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 osons l'appeler tout en feignant de la repousser »⁴⁸. 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 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

48. *L'Amour et l'Occident*, p. 43.

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*⁴⁹. 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'œuvre 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 »⁵⁰. Notre goût littéraire occidental se complaît 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 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 avec le mythe de Tristan tel que l'a interprété Denis de Rougemont.

Comparons 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 mort⁵¹ 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, représentés symboliquement dans certaines versions par le rosier qui s'élance de la tombe de Tristan vers celle d'Iseult. 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

49. *Pièces Noires*, p. 42.

50. *L'Amour et l'Occident*, p. 44.

51. Cette parenté remonte sans doute au fait que les deux mythes se sont constitués à la périphérie d'une religion aux yeux de 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.

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 exprimer le fait obscur et inavouable que la passion est liée à la mort »⁵². Aussi, pour que le mythe de Tristan se diffusât au plus obscur de notre conscience et au cœur 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 que⁵³ 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.

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

52. *Ibid.*, p. 8.

53. *Ibid.*, pp. 53 et suivantes.

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 »⁵⁴. 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 mythe de Tristan ; en étudiant leurs affinités, on aperçoit bientôt en *Eurydice* une des formes ultimes du vieux mythe plutôt que les signes 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 l'idéal courtois ; celui-ci justifie l'amour de Tristan et d'Iseut par le fait que c'est à Iseut que Tristan doit sa 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 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 obsessionnel de l'auteur au moment des *Pièces Noires* : 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 — êtres sensibles chez qui l'amour s'élève bien au-dessus

54. *Ibid.*, p. 222.

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 ? »⁵⁵ C'est, répond Denis de Rougemont, parce 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) ; 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 »⁵⁶.

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 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 en est-il ainsi ? Telles sont, répond Denis de Rougemont, les exigences du roman occidental (la scène participe ici 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 »⁵⁷. 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'ai-

55. *Ibid.*, p. 19.

56. *Ibid.*, p. 24.

57. *Ibid.*, p. 26.

ment 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 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 »⁵⁸. 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 une 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 »⁵⁹. 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 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 dépouil-

58. *Ibid.*, p. 31.

59. *Pièces Noires*, p. 367.

ler 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 »⁶⁰. 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 cœur, c'était la volonté de mort, la passion active de la nuit qui leur dictait ses décisions fatales »⁶¹.

Or, comme nous avons tenté 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 mêmes 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

60. *L'Amour et l'Occident*, p. 36.

61. *Ibid.*, p. 37.

d'unité. Mais l'unité dernière est négation de l'être actuel, dans sa souffrante multiplicité »⁶². On reconnaît 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 III^e 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 qui, déguisée par les symboles déroutants de l'amour humain, 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 s'efforce de démontrer que la poésie des troubadours exprime par les symboles de l'amour courtois les 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, sans qu'on sache pourquoi, 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 assou-

62. *Ibid.*, p. 52.

vir 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 ait 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 qui viennent d'être indiqués, 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 sans doute, l'esprit de l'orphisme, plutôt qu'à 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 III⁶³ on est frappé par l'ambiguïté du langage employé par Orphée. 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 »⁶⁴. Et pourtant, les *sentiments* expri-

63. *Pièces Noires*, p. 380-81.

64. 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

més dépassent l'érotisme 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 parallélisme 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

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 cou-drier 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.

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 »⁶⁵. 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 dissociée 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 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 ! Il est donc évident 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 »⁶⁶. Infantilisme, sans doute, mais non pas esprit de l'enfance. Ces personnages se font illusion sur le désir qu'ils éprouvent de redevenir

65. Robert BRASILLACH, « Jean Anouilh ou le Mythe du Baptême » dans *Les Quatre Jendis*, Balzac, Paris, 1944.

66. GIGNOUX, *Jean Anouilh*, p. 74.

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 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 muet 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 »⁶⁷.

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. Assoiffés 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 résout 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 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. Mais cela va être fini maintenant. Tu vas voir comme tout va devenir pur, lumineux, limpide... Un monde pour toi, petit Orphée... »⁶⁸ 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,

67. *Ibid.*, p. 73-74.

68. *Pièces Noires*, p. 409.

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. Quoi qu'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'œuvre 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.

CHAPITRE VI

LE MYTHE D'ORPHEE DANS LA POESIE RECENTE

Quittant le domaine du théâtre, nous nous aventurons 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 œuvres dramatiques.

Il n'en va 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, aux 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 femmes, celle qui 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 alors 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'Engadine, 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 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 du 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 Madame 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 tou-

1. En Miroir, p. 67.

jours 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 »². Ce rêve de la Femme Noire (dont le symbolisme parcourt l'œuvre 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 infernale : 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 vaudrait 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, une 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 'voir' »³. Cet intrus est le sentiment de culpabilité, réplique du serpent du jardin d'Eden, et signifie que l'Eros est « blessé »⁴ 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

2. *Histoires sanglantes*, p. 225.

3. *Ibid.*, p. 240.

4. *En Miroir*, p. 108.

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 »⁵. 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 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 parce que, connaissant la hantise de la mort chez sa femme, il voulait 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.

5. *Histoires Sanglantes*, p. 247.

ne, et l'entendre parler en ces termes : « Vis, passe, arrive à elle... Moi, ma mère ne m'a jamais quittée, et je suis mort »⁶. 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 » et arriver à la femme. La mort (au sens figuré) guette celui qui, paralysé par la 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 cœur 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' »⁷. 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 éprou-

6. *Ibid.*, p. 271.

7. *Ibid.*, p. 271.

vé 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, préparant 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* »⁸. 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 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 désire croire : « Quand l'être le plus frappé ne peut plus faire un seul mouvement, il doit accepter »⁹. 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 »¹⁰. Il sent la certitude le 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 :

8. *Ibid.*, p. 282.

9. *Ibid.*, p. 286.

10. *Ibid.*, p. 286.

différentes figures de femme paraissent se « détacher » de 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 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 »¹¹.

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 de son objet charnel par la mort, 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 pou-

11. *Ibid.*, p. 289.

voir 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 adhérerait, 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 »¹². 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 »¹³. L'adolescent qu'est Léonide ne sait encore fixer sur le papier ce qu'il éprouve ; mais le poète qu'est l'auteur recueille précieusement les fruits spirituels de la nouvelle. L'expérience relatée dans 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 forme un élément permanent au sein de son œuvre, 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 »¹⁴. 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 reparait 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 innommable où une telle créature de Dieu ne peut pas exister encore »¹⁵. Cette zone n'est autre que l'inconscient 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 symbolique qui sache réunir en une même vision passé, présent et avenir.

12. *Ibid.*, p. 289.

13. *Ibid.*, p. 289.

14. *En Miroir*, p. 76.

15. *Ibid.*, p. 77.

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 et 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 »¹⁶. 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 »¹⁷, 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 la ressemblance avec Eurydice est évidente ici) non rencontrée encore dans le dédale de l'Enfer. 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 donnée par Malinowski et adoptée par 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 »¹⁸. 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.

16. *Ibid.*, p. 125.

17. *Ibid.*, p. 126.

18. *Sueur de Sang*, p. 14.

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, 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...¹⁹

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...²⁰

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.²¹

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 :

19. *Matière céleste*, p. 9.

20. *Ibid.*, p. 9.

21. *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.²²

(Une ample comédie à cent actes divers).

Ce sont là les paroles d'un Orphée qui serait déjà rasséréné 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...²³

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.²⁴

(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'œuvre avait besoin d'elle. Notre volonté souterraine n'a ni présent, ni avenir, ni passé... »²⁵ On se souvient, en effet, que la mort de l'Hélène fictive précéda celle de Lisbé, qui eut le temps de prendre 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 entiè-

22. *Ibid.*, p. 9.

23. *Ibid.*, p. 10.

24. *Ibid.*, p. 11.

25. *En Miroir*, p. 75.

rement 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 »²⁶ ; soit que cette affinité existe simplement entre le mythe et l'idée directrice de l'œuvre, 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 Segalen préfère aussi 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'œuvre littéraire inspirée du mythe est alors l'expression d'une ruse du cœur humain commune à tous mais que le poète sait, mieux que d'autres, cristalliser. Car, si le mythe est 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 »²⁷. Tout ceci, d'ailleurs, se forge dans l'inconscient ; consciemment, créer des formes correspond au désir d'enclore 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 cœur.²⁸

(A l'autre monde)

26. *Ibid.*, p. 75.

27. *Ibid.*, pp. 102-3.

28. *Matière céleste*, p. 12.

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 ? ²⁹

(Juin ou Lisbé)

C'est sans doute dans cet intime mélange de la pensée d'Hélène (et Hélène représente toute femme), de celle de la mort et de celle de la nature qu'il faut chercher l'explication de la paradoxale « 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 » au sens traditionnel. 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 illusoires
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) ³⁰

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 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, un « exercice spirituel permettant de voir le monde sous la lumière de la révélation » ³¹. D'ailleurs, le divin reste

29. *Ibid.*, p. 14.

30. *Ibid.*, p. 18.

31. M. RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme*, p. 323.

à jamais caché, et s'il se manifeste à l'homme ce n'est que dans l'événement 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 événements de la vie se projettent 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... ³²

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 paix 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 » ³³. 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, sous le signe de quelque culpabilité écrasante et sans recours.

C'est pourquoi 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 chemine-ments 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 ³⁴

(Hélène dit)

Mais elle lui rappelle aussi la réalité de l'événement de la mort, et de ce sens interdit dans lequel l'esprit du poète ne doit plus se complaire :

32. *Matière Céleste*, p. 23.

33. Marcel RAYMOND, *op. cit.*, p. 323.

34. *Matière céleste*, p. 28.

Que veux-tu prendre sur mon sein qui fut vivant...
Pourquoi viens-tu à l'épaisseur de mes vallées de pierre ? ³⁵
(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. ³⁶
(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'œuvre de Jouve. 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 cœurs du génie vert...
Qu'il est pur ! sans raison, le volume de l'or... ³⁷
(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 enfonceait son sein dans la justice
L'azur l'azur l'azur ! tendre et bleu périrait... ³⁸

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

35. *Ibid.*, p. 28.

36. *Ibid.*, p. 33.

37. *Ibid.*, p. 38.

38. *Ibid.*, p. 38.

« 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 :

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. ³⁹

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 œil 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, commence par rien. Mais Nada n'est pas simplement le néant ; c'est l'absence, 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 attendent 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 transformation en Verbe, en amour divin » ⁴⁰. L'âme du poète est comme un chaos attendant une création mystique, et s'offrant à elle dans l'humilité. Jouve part, en effet, des paroles de St. Jean de la Croix :

Para venir à serlo todo
No quieras ser algoennada. ⁴¹

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

39. *Ibid.*, p. 39.

40. *En Miroir*, p. 125.

41. Pour parvenir à être tout, tu désireras d'abord n'être rien en rien (Traduction personnelle).

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 cœur 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 l'absence :

Rien ne s'accomplira sinon dans une absence
Dans une nuit un congédiement de clarté
Une beauté confuse en laquelle rien n'est. ⁴²

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 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. ⁴³
(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...

42. *Matière céleste*, p. 45.

43. *Ibid.*, p. 49.

Auparavant je passe un pied dans la nuit noire
Je touche l'affre du néant
Heureuse, heureuse négation
Glorieuse histoire. ⁴⁴

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,

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... ⁴⁵

c'est-à-dire que la conquête du cœur 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'où ne sait quelle ténébreuse prison.

Je me suis plainte au milieu de moi solitaire... ⁴⁶
(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'épigraphie 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 extérieur :

J'étais je changeais de toutes les couleurs... ⁴⁷

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...

44. *Ibid.*, p. 51.

45. *Ibid.*, p. 55.

46. *Ibid.*, p. 52.

47. *Ibid.*, p. 52.

Peut-être faut-il rappeler ici que le thème Nada « sort de la transfiguration de la tombe d'Hélène ». Il y a une identification symbolique profonde entre le souvenir d'Hélène privée maintenant de réalité charnelle et vivant dans la seule âme du poète, et l'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 »⁴⁸, est plus grand que l'homme médiéval qui avait 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...]⁴⁹

(Poème)

48. *Sueur de Sang*, p. 13.

49. *Matière céleste*, p. 53.

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.⁵⁰

Dès lors, le poète désire « en finir avec le monde »⁵¹. 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'humide
Fait entendre qu'il un jour
Fera entendre...⁵²
(En finir avec le monde)

Peu à peu, un ordre de valeurs apparaît parmi les sentiments du poète, alors qu'auparavant, qu'ils fussent nobles ou non il semblait seulement 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 sans 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...⁵³
(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,

50. *Ibid.*, p. 53.

51. *Ibid.*, p. 58.

52. *Ibid.*, p. 58.

53. *Ibid.*, p. 59.

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... 54
(L'ombre et les nombres)

Mais l'ardent sentiment de la beauté ne satisfait plus le poète ; à travers elle, il désire maintenant ce vers quoi il chemine depuis la mort d'Hélène :

Ce que je veux en elle c'est Ton cœur... 55

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 alors :

Commencer de n'être plus pour ne pas être
De n'être pas pour être
Pour aimer. 56
(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... 57

Ainsi, la transformation dernière de l'amour du poète pour Hélène, transformation par laquelle ce sentiment se sublime en sentiment religieux, se ressent encore de son

54. *Ibid.*, p. 66.
55. *Ibid.*, p. 68.
56. *Ibid.*, p. 68.
57. *Ibid.*, p. 69.

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 indissoluble. « 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 » 58. Mais Dieu lui-même agrée-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 cœur divin n'est-il pas proche des plus humbles et même des plus pécheurs :

Le cœur 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. 59

Dès lors le poète s'oriente, non vers quelque mysticisme vague, mais vers 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 ; par là, il 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'œuvre 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 nouvelle, totalement absente des versions antiques, idée qui cependant doit trouver sa place au sein d'une expression mo-

58. *En Miroir*, p. 111.
59. *Matière céleste*, p. 69.

derne du mythe, si tant est que celui-ci est véritablement un des mythes authentiques du cœur 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.⁶⁰

(Catastrophe)

Ces pressentiments sinistres, cette vision anticipée d'événements horribles, cette impression qu'il s'accomplit de mystérieuses transformations destinées à bouleverser la vie de l'homme le jour où, telles des éruptions volcaniques, elles viendront soudainement éclater à la surface de l'existence ; autant d'aspects de cette conscience aiguë 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 temps où elle

60. *Ibid.*, p. 83.

l'instruit »⁶¹. 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 »⁶².

Cette tendance destructive de l'inconscient, et la manière dont elle s'exprime dans certains mythes, nous frappait déjà chez Anouilh, et dans les observations 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

61. *Sueur de Sang*, p. 15.

62. *Ibid.*, pp. 15-16.

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 »⁶³. 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 »⁶⁴. 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 ?

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...⁶⁵

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...⁶⁶
(Zauberflöte)

Car l'Orphée moderne, différent en cela du chanfre 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 pro-

63. *Ibid.*, p. 16.

64. *Ibid.*, p. 16.

65. *Matière céleste*, p. 85.

66. *Ibid.*, p. 87.

totype lui-même. 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, ne se distinguant d'eux que par son pouvoir de sentir et d'exprimer mieux qu'eux 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 cœurs 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...⁶⁷

(Gloria)

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 qu'ayant dépeint les angoisses du poète moderne, 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

67. *Ibid.*, p. 90.

ayant plusieurs cordes brisées »⁶⁸ dont le chanfre 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...⁶⁹

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.⁷⁰

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'événement 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.⁷¹

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 qui est son aboutissement, deux voies s'ouvrent devant

68. *Ibid.*, p. 99.
69. *Ibid.*, p. 99.
70. *Ibid.*, p. 99.
71. *Ibid.*, p. 99.

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 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 au cœur du mythe, humanisé suivant la tendance contemporaine : la transgression qui, dans les versions traditionnelles, aboutissait à la seconde perte d'Eurydice et qui 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'intention 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 la vois et je veux
La voir... Elle retombe nue aux gémonies.⁷²

Déjà, dans la nouvelle *Dans les années profondes*, Léonide avait rêvé de supprimer l'événement charnel de la mort, et de ne voir en Hélène inanimée qu'une « 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 tentation — l'angélique — qui fait de la mort, considérée comme éternité, la véritable patrie de l'homme, l'Orphée de Pierre Jean Jouve l'éprouve 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...⁷³

72. *Ibid.*, p. 100.
73. *Ibid.*, p. 100.

En effet, l'humiliation subie par Orphée aux mains des Ménades exige une réparation telle que seule la mort peut la 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 latentes faussement attribuées à la mort, et qu'elles détournent l'esprit de la vie actuelle, ces deux manières d'envisager la mort ne prévaudront pas chez Jouve. 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 cœur de l'homme, et à acheminer celui-ci vers les horizons plus lumineux de 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, 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.⁷⁴

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 !⁷⁵

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,

⁷⁴. *Matière céleste* p. 100.

⁷⁵. *Ibid.*, p. 100.

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 pommelée
Dont mon œil est rempli ce soir et d'une étoile.⁷⁶

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 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'œil triste
O double hanche de glaise non séparée.⁷⁷

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. Il n'y a ici nulle allusion au mythe de l'androgynie, ni à quelque unité originelle dans un âge d'or antérieur à 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.

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

⁷⁶. *Ibid.*, p. 101.

⁷⁷. *Ibid.*, p. 101.

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 semble 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 García Lorca ; tels sont quelques-uns des éléments du recueil indiquant 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'événement 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
Mêlées à la vérité : je ferme la paume. ⁷⁸

Amour, mort, vérité, le poète doit garder sa paume fermée sur ces composantes simples et profondes de l'exis-

78. *Ibid.*, p. 103.

tence, 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. ⁷⁹

En face de telles vicissitudes, le poète trouvera sa dignité dans l'effacement ; seul comptera son chant. Il ne sera que le « résonnateur » ⁸⁰ de l'histoire, comme Orphée l'était de la nature. Quant à sa propre douleur, il 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 cœur
Avec la violence de l'épreuve. ⁸¹

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... ⁸²

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 cœur 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 œuvre en pâture aux Ménades avec le secret espoir qu'elle portera son fruit dans leurs âmes et que, vaincu par elles, il deviendra par quelque impondérable miracle leur vainqueur sur le plan spi-

79. *Ibid.*, p. 103.

80. *Ibid.*, p. 103.

81. *Ibid.*, p. 103.

82. *Ibid.*, p. 105.

rituel. C'est dans ces dispositions qu'il s'offre à leurs attaques meurtrières :

Mes sœurs, soyez armées, soyez nues, soyez ivres
Dévorez ce que mon cœur a créé.⁸³

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 les 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 cœur rempli de vous à une vase
Plus cruelle et sous la terre de laideur
Ressusciter.⁸⁴

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 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 ses préoccupations anciennes. Comme dans toute conversion, les forces spirituelles du « vieil homme » seront présentes, quoique transformées, dans « l'homme nouveau ». 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 len-

83. *Ibid.*, p. 105.

84. *Ibid.*, p. 114.

te 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 œuvres suivantes, où l'âme du poète, douloureuse encore mais apaisée, exprime l'acceptation après la lutte :

Tu me vois nu. J'accepte de mourir...⁸⁵

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 :

Où 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.⁸⁶

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 pro-

85. *Innominata*, 13.

86. *Innominata*, 10.

fonde qu'inspirent à Emmanuel la personne de Jouve et son œuvre. C'est par cette œuvre 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 du poète sur les mots comme aussi « la substance humaine qu'ils expriment »⁸⁷. 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 valeurs) 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 »⁸⁸.

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. Par 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 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 crée, dans ses œuvres de jeunesse, un univers d'apocalypse, 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'élance vers la hauteur. Le *Paradis perdu*, dans un fracas d'avalanche, referme derrière nous le passé qu'on n'enfreint qu'une fois »⁸⁹. 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 orphi-

87. *Qui est cet homme ?* p. 150.

88. *Ibid.*, p. 153.

89. *Ibid.*, p. 154.

ques 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 est riche en symboles de celle-ci. Cette hantise transforme la vision du monde entier en un « chaos » au « ventre » duquel l'homme est porté. Emmanuel admire « 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 »⁹⁰. Le jeune poète confesse que ce symbolisme grouillant décrivait exactement sa vie intérieure d'adolescent.

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. Ceci correspond également 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 Emmanuel jeune et le poète déjà parvenu au faite de son art — cette croix n'est que symbole parmi d'autres symboles. C'est ici le signe d'un humanisme devenu, depuis, chez Emmanuel, suprêmement lucide. Pas plus qu'Orphée, le Christ dans leur œuvre 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 l'homme »⁹¹. 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'œuvre de Jouve sa première impulsion poétique, c'est qu'il y retrouve des échos de ce qu'il sait déjà, obscurément, être sa propre

90. *Ibid.*, p. 157.

91. *Ibid.*, p. 160.

voix. Pourtant, il n'est point question d'imitation : d'importantes différences s'annoncent dès le début entre l'œuvre 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 œuvre. Alors que dans l'œuvre 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 centre de 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'œuvre 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 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 de préciser la place essentielle des mythes en poésie, le profond sentiment d'identité qui relie le poète et son héros mythique, et enfin le fait qu'Orphée est 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 œuvrent 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 as-

pects 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 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 »⁹². 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 combattrait 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 »⁹³. Dans cette perspective, le mythe apparaît comme une vengeance de l'âme humaine contre la fatalité qui la paralyse : le héros oppose à cette formidable force d'inertie son exceptionnelle 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 englobe toutes ces limites. 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.

Voilà une conception du mythe susceptible de faire oublier les mythologies enfantines avec leurs images surannées et leurs récits anecdotiques. Cette conception annonce un renouvellement profond de l'utilisation des mythes en littérature, utilisation qui saura éviter les pastiches à l'antique aussi bien que les interprétations facétieuses chères aux générations précédentes. Comme Denis de Rougemont, Pierre Emmanuel considère avec un sérieux extrême le rôle du mythe dans la littérature comme aussi dans 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

92. *Poésie, raison ardente*, pp. 18-19.

93. *Ibid.*, p. 19.

question des mythes. « Les vastes mouvements qu'au-delà de la pensée consciente le héros mythique accomplit rythmement avec une ampleur étonnante le mouvement même de l'Univers »⁹⁴. 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 »⁹⁵ 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 « 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, sans se lier aux prétendues conquêtes de l'esprit. Parce que doué, comme le héros mythique, d'une « angoisse plus profonde que le commun des hommes »⁹⁶, 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 »⁹⁷. 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 affirmait que « quiconque a du mythe quel qu'il soit une expérience religieuse reconnaît en lui le climat naturel... de l'homme »⁹⁸, et lorsqu'il songeait à la « vision

94. *Ibid.*, p. 80.

95. *Ibid.*, p. 80.

96. *Ibid.*, p. 19.

97. *Ibid.*, p. 74.

98. *Ibid.*, p. 33.

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 royaume de l'imagination. 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, car (Segalen et Cocteau nous l'ont déjà appris), tout poète 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 : 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 »⁹⁹. Mais l'existence du « taupin » se prêtant peu à des bouleversements de ce genre, Pierre Emmanuel commença par cerner symboliquement le problème de la double nature, en créant un mythe personnel auquel il attribua aussi une valeur universelle. Analysant l'opposition qui donnait 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 un geste héroïque à l'effort qu'un homme comme les au-

99. *Qui est cet homme ?* p. 116.

tres 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... » ¹⁰⁰. Voilà donc la source d'où découle l'inspiration du *Tombeau d'Orphée*, du *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 lutte. Dans le mythe, il se connaît lui-même en y découvrant le contrepoint des forces qui se partagent la nature humaine. Il sourd, ce thème, du « symbolisme manichéen » ¹⁰¹ 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'œuvre 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 désir 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'œuvre 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'œuvre 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 que réconcilié avec lui-même. En réalité, le symbolisme d'Emmanuel est trop complexe 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. 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 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 indi-

100. *Ibid.*, p. 116.

101. *Ibid.*, p. 116.

viduel et catholique sur celui de l'histoire » ¹⁰². 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 démiurge 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 plus clairement, imposant des choix ; dans le poème, au contraire, une grande liberté existe à l'égard des catégories de la pensée et certains états d'âme peuvent s'y trahir que depuis longtemps le poète croyait avoir abandonnés. Il peut méditer 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 coexister 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 œuvre 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 » ¹⁰³. 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'espace 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

102. *L'ouvrier de la onzième heure*, p. 95.

103. *Ibid.*, p. 95.

absolue réciprocité »¹⁰⁴. Le désaccord est évident entre les deux tendances : tantôt l'homme seul, désireux de se 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. Éloigné de celle-ci, j'en ignorais la rigueur, ce qui me valait une grande liberté d'invention, mais peu de cohérence intérieure »¹⁰⁵.

C'est pour cette raison que, par fidélité à l'esprit du poète, il nous faut 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 lui-même. 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 plaçons 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 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 œuvres n'est d'ailleurs pas le fait d'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

104. *Ibid.*, p. 96.

105. *Ibid.*, p. 97.

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 »¹⁰⁶. 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 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 magnifiais hors de proportion mon aventure »¹⁰⁷. 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 *Tombeau d'Orphée* n'est 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.

Affirmer qu'il y a là une explication satisfaisante, ce 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 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. Elle n'exige ni une rêverie désincarnée, ni une plongée irréfléchie au sein de l'ordre réel pour ou-

106. *Quel est cet homme ?* p. 179.

107. *Ibid.*, p. 183.

bliser 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 »¹⁰⁸. 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 revêt 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 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 »¹⁰⁹. Plus le poète réfléchit à 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'androgynisme 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

108. *Ibid.*, p. 184.

109. *Ibid.*, p. 185.

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 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. Il serait également malaisé 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, tentant plutôt 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 nocés 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 larmes 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 hagarde !¹¹⁰

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.¹¹¹

110. *Tombeau d'Orphée*, p. 12.

111. *Ibid.*, p. 12.

Le symbolisme de la Ville est d'une extrême richesse. Ce qui surprend 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'association 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'interdit. 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 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 cœur » ¹¹². La ville est plus qu'un lien 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 trouvait 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 » ¹¹³. C'est ainsi que non seulement Orphée, mais tous 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. 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 dé-

112. *Qui est cet homme ?* p. 276.

113. *Ibid.*, p. 274.

dales 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 cœur reprenne en ton repos ! ¹¹⁴

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... » ¹¹⁵ 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.

Dans la Ville, le poète rencontre 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. ¹¹⁶

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'initia-

114. *Tristesse, ô ma patrie*, p. 56.

115. *Qui est cet homme ?* p. 269.

116. *Tristesse, ô ma patrie*, p. 40.

tive 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 ¹¹⁷. Ainsi, des vers tels que

Seigneur, tu me cherchais
dans les eaux désertes d'une femme
sous les myrtes déchirants Tu l'étreignais ! ¹¹⁸

s'expliquent lorsqu'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 ou le Surmoi et la femme symbolisant 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 ? ¹¹⁹

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 ? ¹²⁰

117. 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 P. Emmanuel a lui-même suggérées. 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 terme de la souffrance.

118. *Tombeau d'Orphée*, p. 14.

119. *Ibid.*, p. 14.

120. *Ibid.*, p. 15.

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 :

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 ! ¹²¹

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. ¹²²

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 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

121. *Ibid.*, p. 15.

122. *Ibid.*, p. 16.

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 original 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. En réalité c'est 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 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.¹²³

123. *Ibid.*, p. 16.

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 :

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...¹²⁴

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 néfaste ; c'est aussi la condition même de son élan vers son 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...¹²⁵

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

124. *Orphiques*, pp. 14-15.

125. *Ibid.*, p. 16.

de ces deux forces dans l'Esprit du poète que jaillira le Chant. Orphée — ou le poète — est

...sol à grands flots il est ciel il est Ombre
le chêne enfonce dans son cœur et boit le Chant
avec son sang. Tous deux féroce en un
seul hymne !¹²⁶

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 politique 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.¹²⁷

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 qu'est le passé avec la forme future de l'œuvre 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...

126. *Ibid.*, p. 16.

127. *Ibid.*, p. 16.

O Mort tu es le corps d'Orphée. O abandon
à la douleur.¹²⁸

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 scandaleuse 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 ; elle représente également 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 ?¹²⁹

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 :

128. *Ibid.*

129. *Jour de colère*, p. 73.

Cernée par le tumulte exact de l'apparence
La pierre grouille en nous et autour de nous. ¹³⁰

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. 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, envahissante, menaçante : partout, elle « grouille » et s'abîme dans le « remous viscéral de la Nuit » ¹³¹. 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. ¹³²

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 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
et nos paroles des galets entrechoqués. ¹³³

130. *Ibid.*, p. 73.
131. *Ibid.*, p. 73.
132. *Ibid.*, p. 73.
133. *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 cœurs ainsi pétrifiés, au « regard de pierre », aux « paroles de galets entrechoqués », il ne saurait s'établir de 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 cœur 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'incrustent en nos chairs. ¹³⁴

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.

Mais la Pierre peut-elle encore cesser d'être pierre ? Le « silence intime des pensées » ¹³⁵ 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 thème du Sang, signe de vie intense et moyen de salut :

134. *Ibid.*, p. 73.
135. *Sodome*, p. 38.

Seul, le sang demeuré fluide dans la pierre
témoin 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. 136

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 ; 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 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 dans l'histoire la présence 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 ciels 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. 137

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

136. *Ibid.*, p. 73.

137. *Jour de colère*, p. 73.

demeure plus réelle que l'unité. Du moins le chemin de l'unité a-t-il été découvert par le Christ :

... tout le ciel
par cet homme est enraciné en pleine terre. 138

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 symbolique du personnage d'Orphée. Cependant, si le couple Orphée-Eurydice atteint à l'élévation d'un principe cosmique, faut-il interpréter tout dans *Tombeau d'Orphée* et dans *Orphiques* à la lumière de ce principe ? 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 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 plusieurs niveaux de réalité. C'est ainsi que les symboles que nous venons d'analyser reflètent certaines 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, 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. C'est bien le mythe de l'Androgyne, celui de l'homme et de la femme cherchant à retrouver dans l'amour une unité perdue qui est au cœur même de cette poésie. 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, tan-

138. *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 ?* pp. 297-8).

tôt à Eurydice. Revenons à l'analyse des premiers poèmes de *Tombeau d'Orphée*, où se résume tout 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'Œil) l'exhortant à l'unité :

Muré en Dieu
crispé sur l'effrayante aurore
plomb d'épouvante et de péché Orphée descend
étourdi par la tumultueuse odeur de l'œil tranquille. 139

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 ! 140

Mais c'est « sans quitter la terre nue » ; car en même temps qu'il explore 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. 141

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 cœur de la mort, lorsque la paix véritable à venir aura labouré la paix illusoire du néant :

139. *Tombeau d'Orphée*, p. 19.

140. *Ibid.*, p. 19.

141. *Ibid.*, p. 20.

Il est beau
que l'intérieur soit labouré par cette paix
que le sang acéré fouillant les chairs secrètes
atteigne au cœur de la Mort. 142

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 :

Il reste dans le fruit les dents de l'origine
et l'ultime soupir de Christ dans l'air futur. 143

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 aussi, 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 manifesterait lorsque sera révélée la nature profonde de l'homme, à la Descente aux Enfers pour condition et pour fin « l'image éternelle de l'homme » 144 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 :

142. *Ibid.*, p. 20.

143. *Ibid.*, p. 21.

144. *Sodome*, p. 148.

L'églantine 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. ¹⁴⁵

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 châtement : la colère et la condamnation divines. Orphée

... se revêt
 du sang pierreux de la colère
 il cherche sa patrie guerre au cœur de la guerre...
 le Nom le Nom en agonie sur les nations
 Orphée prodigieux l'expire. ¹⁴⁶

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, produit du 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 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 poète lui-même) devient Eurydice. Nous sommes au cœur du mythe de l'Androgyné : 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. Dans *Sodome*, celui-ci assume un caractère concret, mais il s'agit en même temps 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'incrédible, et que l'au-

145. *Tombeau d'Orphée*, p. 21.

146. *Ibid.*, p. 21.

teur 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. ¹⁴⁷

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, cette part qui appelle, puis reçoit et accepte l'empreinte divine. C'est le berceau de l'Esprit, ou suivant une expression favorite de l'auteur, c'est la face de Dieu « en creux » dans la nature de l'homme. La Descente aux Enfers oblige le poète à explorer ces régions peu connues de son âme, sans quoi il ne pourra accéder à l'unité. C'est ainsi qu'il trouve en lui-même Eurydice alors que son moi actuel et actif s'efface :

Je sais. Tant de fougère ancienne. Je connais
 l'humide, et la trompeuse ondée du souvenir
 et la mousse des pas paisibles et la rosée
 sur Toi mon Eurydice,

mais si belle

parmi ces corps où moi perdu n'ai plus de corps
 ô contour de ma vie ! demeure. ¹⁴⁸

A ce moment de la descente, Dieu paraît mort parce que le poète est trop absorbé par le monde secret et silencieux de l'inconscient. Par-delà la mort de Dieu, Orphée découvre la Femme, c'est-à-dire ce même monde instinctif qui a intérêt à ce que Dieu meure, ou encore à ce qu'Orphée ne renaisse jamais du néant où il a voulu se plonger :

Mais la femme est cachée derrière son dieu mort
 Orphée souffre la mort de dieu par pur blasphème
 il crache les poumons de ses deux mille années
 il avive la nuit fervente des blessures
 il invente une ardeur sublime de torture
 une éternelle mort. ¹⁴⁹

Il faut en effet qu'Orphée se complaise, ou paraisse se complaire, dans la mort ; il faut qu'il aille jusqu'au bout

147. *Ibid.*, p. 22.

148. *Ibid.*, p. 22.

149. *Ibid.*, p. 23.

du péché, comme Dieu lui-même l'a fait en Christ. Il faut qu'afin de pouvoir être uni au Christ dans la résurrection spirituelle il souffre d'abord avec lui dans la mort. Ce qu'ont été pour le Christ les trois jours au tombeau, ce que sont pour 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 »¹⁵⁰. 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.¹⁵¹

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 étrange prière d'Orphée :

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'opulente automne de la mort.¹⁵²

150. Albert BÉGUIN, « Présentation de Pierre Emmanuel », post-face à *Le poète et son Christ*, p. 140.

151. *Tombeau d'Orphée*, p. 24.

152. *Ibid.*, p. 25.

La Femme ici symbolise l'âme du poète, et le Christ son esprit créateur. On pourrait encore dire 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 en 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 mélodie hagarde et la sueur ?
...jamais

Tu n'es venu.¹⁵³

Eurydice reproche à Orphée de l'avoir trahie en lui préférant un être vivant — le Christ. Elle l'accuse d'avoir dressé cette « victime »

... dans les enfers
comme une injure à la sérénité des morts !¹⁵⁴

Tout dans l'Enfer contribue à ce moment à donner l'impression d'une immense quiétude qu'Orphée est le seul à avoir jamais troublée. 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...¹⁵⁵

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.

153. *Ibid.*, p. 27.

154. *Ibid.*, p. 28.

155. *Ibid.*, p. 30.

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. 156

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 :

... comme je convoitais ton Âme : je hâtais
l'incroyable dénouement de la naissance
Père. 157

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. 158

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 :

156. *Ibid.*, p. 32.
157. *Ibid.*, p. 34.
158. *Ibid.*, p. 34.

Mais vois Seigneur : morte la Bête de mémoire
est couchée sous l'on regard comme un charnier. 159

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 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 cœur 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 cœur, et le Génie ! et damne-moi
d'Elle, et jette-moi, nu
dans le sel effréné de Ta miséricorde. 160

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 qu'il 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 retenir Orphée. La Mère est ici moins créatrice 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 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

159. *Ibid.*, p. 38.
160. *Ibid.*, p. 39.

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.¹⁶¹

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 »¹⁶². 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 »¹⁶³. 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, 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 à un 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, problème dont sa réflexion sur le mythe l'aurait libéré : « 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 »¹⁶⁴. 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, tous les complexes d'infériorité qui durcissent les

161. *Ibid.*, p. 39.

162. *Qui est cet homme ?*, p. 305.

163. *Ibid.*, p. 305.

164. *Ibid.*, p. 306.

préjugés bourgeois »¹⁶⁵, 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 »¹⁶⁶. 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 »¹⁶⁷ ; telle 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.¹⁶⁸

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.¹⁶⁹

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 ?¹⁷⁰

165. *Ibid.*, p. 306.

166. *Ibid.*, p. 307.

167. *Ibid.*, p. 306.

168. *Tombeau d'Orphée*, p. 40.

169. *Ibid.*, p. 41.

170. *Ibid.*, p. 42.

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 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 »¹⁷¹ : larme de repentance enfin possible, goutte d'eau aussi pure que l'Enfer était impur, aussi glorieuse que le cœur 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.¹⁷²

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'œuvre 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 chanter, 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 :

... Sois sans lieu comme un astre, le cri
de la cigale, l'oreille immense de la pierre.¹⁷³

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...¹⁷⁴

La victoire d'Orphée sur l'emprise de l'Enfer n'est autre que celle du Sang sur la Pierre. Orphée sait mainte-

171. *Ibid.*, p. 42.

172. *Ibid.*, p. 42.

173. *Ibid.*, p. 43.

174. *Ibid.*, p. 43.

nant 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 enfouis dans mes ténèbres.¹⁷⁵

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 d'événements 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 cœur 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...¹⁷⁶

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 :

175. *Ibid.*, p. 43.

176. *Ibid.*, p. 55.

Femme il attend celui qu'il fut en Eurydice
et qui est mort. 177

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 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. 178

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. 179

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 — demeurerait le maître. Ici, au contraire, Orphée endormi se détend entièrement et

177. *Ibid.*, p. 55.
178. *Ibid.*, p. 56.
179. *Ibid.*, pp. 57-8.

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. 180

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 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. 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 haïssait d'être double — et soudain
Se désirait avec fureur en Se niant... 181

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 ce qui fut 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

180 *Ibid.*, p. 64.
181. *Ibid.*, pp. 64-5.

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.¹⁸²

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 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.¹⁸³

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 ; il aurait suffi d'un seul être humain sur la terre pour que la division s'installât en tout :

...Une présence
douloureuse infiniment et un débat
dans l'intime de toute chose ; tout doit être
déchiré parce que je suis.¹⁸⁴

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,

182. *Ibid.*, p. 64.
183. *Ibid.*, p. 76.
184. *Ibid.*, p. 67.

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'Etre nu
réuni par l'ultime corde de la lyre...¹⁸⁵

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 » extérieurs¹⁸⁶. 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'arrête
ces pays qui ne sont que passage et distance
d'un hier quitté depuis toujours, à un demain
reculé jusqu'à l'impossible...¹⁸⁷

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 !¹⁸⁸

Il faut avoir souffert et aimé comme 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.¹⁸⁹

Tout le passé avec sa souffrance converge vers cette pointe extrême de la joie, joie absurde et précaire, et toujours

185. *Ibid.*, p. 67.
186. Cf. « Paysages ».
187. *Ibid.*, p. 81.
188. *Ibid.*, p. 82.
189. *Ibid.*, p. 82.

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 rencontre 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.¹⁹⁰

Cette figure féminine cosmique exhale une éternelle plainte, qui exprime la nostalgie de toute la création. A cette plainte répond le chant d'Orphée, à jamais captif de la terre. Ici, il semble que la rêverie de Pierre Emmanuel s'aventure jusqu'à voir la beauté tout 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 replié sur son péché et qu'il trouve une joie mauvaïse à défigurer la Face humaine. Orphée et Eurydice sont réunis ici dans leur commune résistance au Bourreau. Il ne saurait en être autrement. La beauté, la joie, le chant, 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 cœur 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.¹⁹¹

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 se soit réfugiée dans le monde environnant. C'est la douleur universelle qui pèse sur Orphée, alors même qu'il voit le souvenir de sa douleur

190. *Ibid.*, p. 86.

191. *Ibid.*, pp. 86-7.

en toutes choses : chaque chose « est un enfer au sombre Orphée »¹⁹². 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 cœur. 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.¹⁹³

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'exaltaient les unes les autres à détruire « la harpe folle »¹⁹⁴ dont l'existence même leur apparaissait comme un défi. Elles voudraient que

...l'amour
soit glorifié mortellement contre l'Amour.¹⁹⁵

La scène n'est pas sans ressemblance avec l'épisode final d'*Orphée-Roi*. Dans le vers cité, en particulier, on serait tenté de voir l'idéalisme d'un Segalen, 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 chantre. 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

192. *Ibid.*, p. 89.

193. *Ibid.*, p. 91.

194. *Ibid.*, p. 100.

195. *Ibid.*, p. 100.

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 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.¹⁹⁶

L'incarnation ne saurait être que totale ; même dans le sacrifice, la nature de l'homme demeure charnelle, 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.¹⁹⁷

La résurrection sera une véritable naissance physique, puisque durant les trois jours « la tête fut reformée en vain », sans que jaillisse un cri 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.¹⁹⁸

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 second cycle où le héros mythique, une fois de plus prisonnier de la mort, devra lutter à nouveau afin de se dégager et de vivre au grand jour. Pour le poète, c'est un

196. *Ibid.*, p. 101.
197. *Ibid.*, p. 108.
198. *Ibid.*, p. 108.

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 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 fut si monstrueuse et parce qu'en dépit de son caractère monstrueux et peut-être même à cause de celui-ci, elle a opéré chez certains (Pierre Emmanuel se compte parmi eux), 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 »¹⁹⁹. Mais la fin des hostilités n'a point marqué, aux yeux de Pierre Emmanuel, le début d'une résurrection. L'âme de l'homme, et la Parole qui est l'âme de cette âme, en sont encore à l'attente de Pâques. « ...L'Enfer est plus que jamais parmi nous, plus réel autour de nous que dans nos rêves »²⁰⁰. Ailleurs, Pierre Emmanuel précise la nature de l'Enfer contemporain : la Descente continue, car notre « pseudo-civilisation » mécanisée produit plus de monstres spirituels qu'elle ne peut en « digérer »²⁰¹.

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 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.²⁰²

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

199. *Qui est cet homme ?*, p. 31b.
200. *Ibid.*, p. 299.
201. *Ibid.*, p. 349.
202. *Tombeau d'Orphée*, p. 111.

en lui ; ou encore, l'inconscient s'ouvre à l'œil 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, 203

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 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. 204

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.

Si *Tombeau d'Orphée* est le livre de la hantise, *Orphiques* est plutôt 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 décelé

203. *Ibid.*, p. 111.

204. *Ibid.*, p. 112.

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 d'Orphée* 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. 205

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, trop rigides, ne parviennent pas à exprimer :

Mourir est encore loin et les mots sont de pierre. 206

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. 207

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'œil du Chaos le trouble par son regard étrange, l'emplissant d'une angoisse telle que Dieu n'est plus

205. *Orphiques*, p. 9.

206. *Ibid.*, p. 25.

207. *Ibid.*, p. 34.

qu'un germe sans borne de souffrance
irradiant la douleur muette.²⁰⁸

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.²⁰⁹

Sortant de cette blessure dans la nature de Dieu, la « colombe » prend son vol et s'élance 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.²¹⁰

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 »²¹¹, 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 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

208. *Ibid.*, p. 36.

209. *Ibid.*, pp. 37-8.

210. *Ibid.*, p. 38.

211. *Ibid.*, p. 49.

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, 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 »²¹². 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 Béguin une part significative de vérité. Orphée représente bien l'humanité imparfaite tandis que le Christ représente l'humanité au comble de la perfection, c'est à dire 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 nous nous écartons de l'avis de 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 appelé « 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 divines, est autre chose que l'imaginer à travers des symboles chrétiens »²¹³. Telle paraît être la réponse actuelle²¹⁴ 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 œuvre poétique de sa participation à l'histoire comme individu parmi d'autres individus. Il n'exclut pas

212. Albert BÉGUIN, *op. cit.*, p. 138.

213. *L'ouvrier de la 11^e heure*, p. 94.

214. Dans sa poésie la plus récente, celle de *Visage Nuage* et de *Versant de l'Âge*, Pierre Emmanuel s'est libéré du lyrisme mythique de ses premières œuvres. Sa conception du symbole s'est approfondie en se simplifiant. Il n'y a plus aucune confusion possible entre le personnage d'Orphée et celui du Christ. Désormais, le poète est le serviteur de la Parole (Note de l'auteur, 1960).

la possibilité que sa poésie soit un acte de foi et une prière, mais si elle l'est, il faut que cela soit, dit-il, à son insu. Songeant à l'époque de *Tombeau d'Orphée*, le poète n'hésite pas à affirmer qu'il « triturait » alors « les dogmes chrétiens à l'égal des autres mythes »²¹⁵, 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 »²¹⁶. Force nous est d'accepter l'affirmation de l'auteur, d'autant plus qu'elle s'accorde parfaitement avec la tendance présente de son œuvre 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 œuvres. Celles-ci ne perdent rien de leur valeur, ni de leur beauté, pour n'avoir été que les jalons d'une recherche passionnée.

215. *L'ouvrier de la onzième heure*, p. 94.

216. *Ibid.*, p. 228.

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 cités comme ayant consacré au mythe d'Orphée quelque partie de leur œuvre 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 « projettent » 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 corresponde 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 d'une 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 continuait-il à représenter l'idéal dans le domaine esthétique, en poésie et en musique. A partir du moment où l'influence

BIBLIOGRAPHIE

I. — TEXTES ÉTUDIÉS

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.
Le Poète assassiné, Gallimard et Club du Meilleur Livre.

BANVILLE, Théodore DE

Les exilés, Paris, Lemerre, s.d.

COCTEAU, Jean

Le Grand écart, Paris, 1923.
Œuvres complètes, éd. Marguerat, tomes 9 et 10, Genève 1946.
Orphée, Paris, Stock, 1927.
Plain-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.

DANIELS-ROPS

Orphiques, Paris, Guilde de l'Amitié, 1929.

DAUDET, Léon

Les Bacchantes, Paris, Flammarion, 1931.

DERENNES, Charles

Perséphone, Paris, Garnier, 1920.

DEUBEL, Léon

« Tombeau du poète », dans *Poètes d'aujourd'hui*,
choix de textes par Van Beuver 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, 1947.
Sodome, Paris, Egloff, 1944.
Tombeau d'Orphée, Pierre Seghers, 1941.
Tristesse, ô ma patrie, Paris, Fontaine, 1946.
- FAUCHÉ, Maurice
Orphée revient chez Pluton, fantaisie mythologique, Foix, 1901.
- GAUTIER, Théophile
Emaux et camées, édition de Jean Pommier et Georges Matoré, 1947.
- GIDE, André
Œuvres complètes.
- GRANDMOUGIN, Charles
Orphée, drame antique, 4 actes, Paris, Calmann-Lévy, 1882.
- GUÉRIN, Charles
Le cœur solitaire, Paris, Mercure de France, 1921.
- HOLT, Rosa
Orphée, tragédie cyclique en 6 actes en vers, Paris, Jouve, 1936.
- JOUE, Pierre Jean
En Miroir, Paris, Mercure de France, 1954.
Histoires sanglantes, Paris, 1932.
Matière céleste, Paris, Gallimard, 1937.
Orphée, dans « Mesures », 15 janvier 1937, N° 1.
Sueur de Sang, Paris, N.R.F., 1935.
Vers Majeurs, Fribourg, 1943.
- LAGRANGE-CHANCEL, Joseph de
Orphée en machine, dans *Œuvres*.

- LAUNAY, Louis de
Orphée, poème, avec préface par Sully Prudhomme, Paris, Lemerre, 1901.
- LE CARDONNEL, Louis
Poèmes, Paris, Mercure de France, 1904.
Œuvres, 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.
- LEMAITRE, Jules
Poèmes, Paris, Lemerre, 1896.
- LOUÏS, 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.
Poésies complètes.
- MAURRAS, Charles
Musique intérieure, Paris, Grasset, 1939.
- NGUYEN TIEN LANG
Eurydice, Hanoï, 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, N° 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
Œuvres 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, 1920-21. Œuvre 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 ; œuvre simultanéiste, « symphonique ».
- GUINLE, Alexandre
Orphée, poème. « 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. Œuvres rosi-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'
Aspect 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 Gautier, Paris, Hachette, 1890.
- CLOUARD, Henri
Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours, 2 vol., Paris, Albin Michel, 1950.
- DÉRIEUX, 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 XX^e 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 Bœuf sur le Toit, Paris, Nouvelle Revue Critique.
- WALKER, D. Perkin
Orpheus the theologian and the Renaissance Platonists, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. XVI, 1953, pp. 100-120.
- Jean Cocteau, « Empreintes » 7 et 8, Bruxelles, 1950.

IV. — OUVRAGES CONCERNANT LE MYTHE D'ORPHÉE
 ET L'ORPHISME DANS L'ANTIQUITÉ

- BELLESSERT, André
Virgile, Paris, Perrin, 1920.
- BOULANGER, André
Orphée, rapports de l'orphisme et du christianisme, 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.
- DESPOIT, 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, München, 1895.
- MACCHIORO, Vittorio
From Orpheus to Paul, Holt, New York, 1930.
- MEAUTIS, 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'Énéide.

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.

CHARENCEY, comte de

L'Orphée américain, Caen, 1892, Société française d'archéologie.

JUNG, C.G.

Modern man in search of his soul, Trench, Trubner et Co, Londres, 1934.

JUNG, C.G., et KERÉNYI, Ch.

Introduction à l'essence de la mythologie, traduit par H.E. Del Medico, Paris, Payot, 1953.

KERÉNYI, Charles

La mythologie des Grecs, Paris, Payot.

Cubism and abstract art, New York, Museum of art, 1936.

VI. — LITTÉRATURES ÉTRANGÈRES

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.

MARRONÉ, 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, Ph.D, Professor of classics in Oberlin College ; Oxford University Press, 1931.

REHM, Walther

Orpheus: Der Dichter und die Toten. Selbstbedeutung 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.

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS	9
CHAPITRE PREMIER	
INTRODUCTION — LE MYTHE D'ORPHÉE HIER ET AUJOURD'HUI	11
But et méthodes ; nature des mythes ; évolution du mythe d'Orphée dans la littérature contempo- raine	11
Le mythe d'Orphée chez Virgile ; les sources de la version virgilienne ; le mythe d'Orphée chez Ovide	24
Les différentes traditions concernant le person- nage d'Orphée comme héros mythique et fonda- teur de l'« orphisme »	46
Origines et nature de l'orphisme ; son influence sur la pensée antique	54
Le mythe d'Orphée dans les littératures espa- gnole, italienne, allemande	67
CHAPITRE II	
LE MYTHE D'ORPHÉE DEPUIS LE PARNASSE	77
Versions parnassiennes	77
Versions symbolistes	95
Versions rationalistes	124
Versions fantaisistes	128
Versions à caractère psychologique	133
Versions catholiques	134
CHAPITRE III	
L'ORPHÉE-ROI DE VICTOR SEGALEN	136
Rôle du mythe d'Orphée dans la vie et l'œuvre de Segalen	136
<i>Dans un monde sonore</i>	150

Collaboration entre Debussy et Segalen	156
Analyse d' <i>Orphée-Roi</i>	160
Rapports entre les thèmes fondamentaux : le chant, l'amour, la mort	174

CHAPITRE IV

L'ORPHÉE DE COCTEAU	177
Analyse de la pièce	177
L'Orphée de Cocteau et le mythe antique	216

CHAPITRE V

L'EURYDICE D'ANOUILH	224
Analyse de la pièce	224
Rapports de la pièce et du mythe antique	241
Le sens profond du « regard en arrière »	250
Orphée et Tristan : le mythe de la passion	252

CHAPITRE VI

LE MYTHE D'ORPHÉE DANS LA POÉSIE RÉCENTE	264
Le mythe d'Orphée dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve	264
Le mythe d'Orphée dans la pensée et la poésie de Pierre Emmanuel	297

CHAPITRE VII

CONCLUSION	347
------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE

I. — Textes étudiés	351
II. — Textes introuvables	354
III. — Ouvrages d'histoire et de critique littéraire..	355
IV. — Ouvrages concernant le mythe d'Orphée et l'orphisme dans l'antiquité	357
V. — Psychologie, sociologie, art	358
VI. — Littératures étrangères	359

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE
14 OCTOBRE 1961 SUR LES
PRESSES DE L'IMPRIMERIE
HABAUZIT A AUBENAS (ARDÈCHE)
DÉPOT LÉGAL 4^e TRIMESTRE 1961