

2m11.2786.4

Université de Montréal

Orphée dans la poésie québécoise contemporaine

par
Geneviève Langlois

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

31 août 1999

© Geneviève Langlois, 1999



PQ

35

U54

2000

N.008

2000 03 03

Université de Montréal

Copie dans la série des documents contemporains

par
Général Languet

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en arts (M.A.)
en études françaises

31 août 1999

© Général Languet, 1999



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:
Orphée dans la poésie québécoise contemporaine

présenté par:
Geneviève Langlois

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur	:	Éric MÉCHOULAN
Directeur de recherche	:	François HÉBERT
Membre du jury	:	Jean-Philippe BEAULIEU

Mémoire accepté le:....99-11-29.....

SOMMAIRE

Bien délimiter un objet de connaissance, au même titre que la musique, la peinture, la danse ou la poésie, n'est rien de moins qu'un art. Un art complexe, il va sans dire, puisque fondamentalement alimenté par un sujet dont le principal souci consiste non pas tant à postuler une vérité qu'à proposer une manière d'adapter les anciennes « vérités » à la réalité de sa mémoire.

Éprouver de l'admiration ou de la curiosité devant des œuvres qui nous fascinent n'est pas, en soi, une chose bien originale. En revanche, transmettre à d'autres cette fascination indique une habileté à cerner ce qui, dans un objet — qu'il relève de l'abstraction ne change rien à l'affaire —, le dépasse infiniment jusqu'à lui être indissolublement lié. Histoire et culture sont les témoins privilégiés d'une telle démarche cognitive fondée sur le postulat — toujours à vérifier — que la véritable place du *sujet connaissant* est nécessairement mobile, voire intenable. En d'autres termes, l'on n'accède à l'« interprétation » que par le biais de la « fiction ».

Méthodes, disciplines, théories, littératures, histoires et culture côtoieront ainsi la poésie de Jean-Marc Fréchette, de Michel Muir et de Jean-Pierre Issenhuth afin de circonscrire l'objet principal de ce travail: le mythe d'Orphée. Du *Cantique des cantiques* aux *Mille et Une Nuits*; de l'image de la copulation au culte de la virginité; du besoin de reconnaître l'aspect sacré de l'homosexualité à celui de désacraliser les « écritures saintes »; de Pythagore à Guillaume Postel en passant par Albert Einstein; des Grecs classiques à la peinture flamande du XVIIe siècle; du phénomène de la

pesanteur à l'expérience du minéralogiste; de la mythocritique et de l'intertextualité aux sciences dites exactes; tout servira ici à signifier d'une part la nécessité culturelle, sinon culturelle, de lire de la poésie et d'autre part la nécessité intellectuelle de porter sur toute théorisation un authentique regard poétique.

Que les œuvres poétiques québécoises choisies ne soient ici que le support d'un travail de réflexion sur une épistémologie de la complexité n'est nullement symptomatique d'une mauvaise gestion du matériel littéraire concerné. Au contraire, nos poètes nous font réfléchir, non pas tant à la singularité de leur poésie, qu'à la valeur discursive élargie, voire décloisonnée, de leur œuvre, laquelle est porteuse d'une mémoire infiniment circonstanciée et intemporelle tout à la fois.

L'idée de ce que doit être la recherche scientifique s'accorde en général assez mal avec la notion de *fabulation*. La forme complexe que prend ce mémoire, qui progresse par suggestions et tâtonnements variés et apparemment aléatoires, pointe vers le besoin, pour ne pas dire l'extrême urgence, de former des lecteurs résolument critiques et créatifs en même temps. Le mythe d'Orphée n'est pas un thème comme un autre chez les poètes de notre corpus, mais leurs poèmes sont le corps même d'Orphée.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire.....	iii
Remerciements	vii
L'immortalité de l'observation.....	1
L'histoire du sculpteur.....	3
Le poème est-il une vulgate?.....	7
L'invisible tient du possible	10
Le poème qui a soif	14
Se retrouver dans l'Hadès : boire l'eau à la bonne source	20
L'homme qui naît de la cendre.....	23
La femme qui parle.....	28
Le poème au service de la culture	32
Poème = Complexité	35
Qu'est-ce que fabuler?.....	40
Union de l' <i>anima</i> et de l' <i>animus</i> charnels.....	44
La copulation chez Postel.....	46
La copulation virtuelle.....	49
Virginité de la femme et imagination.....	52
Orphisme et théorie de l'imagination	54
Qu'est-ce que la complexité?	55
Poème et lecteur	58
Pythagore et l'Orphisme.....	59
Le <i>Cantique des cantiques</i> et la théorie du Nombre.....	63
Orphisme et homosexualité	68
Boèce: Orphée et la gravité terrestre	70
<i>Orpheus Caledonius</i> et la gravité terrestre	78

L'équilibre entre Dionysos et Apollon.....	81
La mythocritique au service de l'artifice.....	85
Comment le sculpteur rencontra la jeune fille.....	88
Le silence qui s'unit à la noirceur.....	96
Notes.....	98
Bibliographie	105
1. Corpus	105
2. Critique	105
a) générale	105
b) sur <i>Le Psautier des Rois</i>	105
c) sur <i>Entretien d'un autre temps</i>	105
3. Sur le mythe en général.....	106
4. Sur le mythe d'Orphée en particulier.....	106
5. Sur l'imagination	107
6. Autres ouvrages ou articles consultés	108

Je ne remercierai jamais assez mon directeur de recherche,
M. François Hébert. Sa générosité ainsi que son humilité
resteront gravées dans ma mémoire.

Le passé et le présent sont nos moyens...

Pascal

Nul élan vers soi, vers sa propre vérité, ne s'avère possible si l'on ne révoque point en doute ce qui semble le plus sacré, le plus digne d'estime, au plus grand nombre; surtout si cette foule brandit ses croyances comme des drapeaux. ¹

*

L'immortalité de l'observation

Pour l'homme moderne, une bête et froide lapalissade vaut mieux que la flamme révélatrice d'une toute petite chandelle ou que le feu ardent d'un million de rêves. L'homme moderne a perdu le sens du poème. Pour lui, fusionner veut dire s'investir; admirer veut dire décortiquer et analyser logiquement; communier ne signifie plus rien du tout. La poésie est devenue l'affaire des spécialistes. On ne la lit plus sans conceptualiser son expérience, sans, par conséquent, minutieusement l'autopsier, sans honteusement détruire ce pourquoi elle est née: fournir à l'esprit de l'homme une *matière première* qui soit située en dehors de toute temporalité. Entre la flamme révélatrice d'une toute petite chandelle et le feu ardent d'un million de rêves se blottit le poème, timide, qui demande qu'on le laisse un peu tranquille.

*

Seule la sérénité rend possible une réponse à la fameuse question: « Qu'est-ce que la poésie? ». On imagine mal un maître angoissé et tourmenté essayant de commenter davantage que l'expression ou la prosodie d'un vers. Pourtant, ce même

maître s'avère irremplaçable lorsqu'il arrive à engendrer, chez l'Autre, la faculté de vouloir s'écarter de toute investigation anti-holistique.

*

Si, dans la jarre de Pandore, il y avait eu le poème, il serait certainement allé se cacher tout au fond, attendant que le couvercle se refermât. On l'aurait alors nommé Espérance. Mais, comme on ne croit plus que Pandore ait été engendrée pour nourrir un mouvement créateur entre l'idée de perfection et celle de finitude inévitable, on peut bien continuer d'éplucher le poème sans souhaiter autre chose que de comprendre la perfection et d'en finir avec la finitude. On peut bien, en d'autres mots, continuer de l'analyser sans se préoccuper le moins du monde d'un quelconque mouvement entre le moment de sa création (son écriture) et celui de son accomplissement (sa lecture), mais il reste qu'entre une assise parfaite et une envolée captieuse, il y a le poème qui se meut.

*

Imaginons, un instant, quelqu'un qui ait été privé de tous ses droits hormis celui d'observer. Il serait parfaitement légitime de l'ignorer ou de ne pas le prendre au sérieux si, pour une raison ou pour une autre, il jetait sa faculté d'observation aux oubliettes. Nous avons tous le don de l'observation dès lors que nous posons, comme artifice fondateur initial, le postulat selon lequel nous sommes tous privés du plus prisé de tous les droits: l'immortalité. Aucun dieu ne nous l'aura accordé. Pourtant, il réside, latent, à l'intérieur de tous ceux qui conçoivent le mouvement comme source de connaissance, comme élan de grâce virtuelle, ou, plus simplement dit, comme poésie.

*

L'histoire du sculpteur

Un peintre envoya, un jour, chez un ami sculpteur devenu aveugle quelques années auparavant, une jeune fille qui, lui ayant jadis été présentée, lui avait semblé tout à fait susceptible de pouvoir répondre aux exigences esthétiques précises de son collègue. Il l'envoya donc chez lui, en espérant qu'elle serait capable de supporter le tempérament exécrationnel de cet artiste frustré par la nature. La jeune fille, prévenue de l'aspect renfrogné et inquiétant de ce dernier, se présenta donc, timidement, à son atelier. L'homme était d'une taille cyclopéenne, ses mains n'étaient plus que des abîmes, ses yeux plus rien du tout. Sur le sol de son atelier gisaient çà et là des immondices de bronze, de bois et de métal. Il avait été privé de son droit le plus précieux: celui de voir. Et comme il était certain d'avoir perdu à jamais sa faculté de regarder, il s'emmurait dans une mort plus déconcertante encore que l'arrêt cardiaque: celle de l'emprisonnement. Il invita la jeune fille à s'asseoir sur un petit tabouret et, sans perdre un instant, se mit à tâter son visage et son cou, au début avec la rudesse et l'impatience d'un rustre, puis, bientôt, avec étonnement. Il lui semblait, en effet, redécouvrir peu à peu la sérénité que jadis la lumière du jour lui avait apportée. Silencieuse, la jeune fille se soumit docilement à l'exploration du colosse, lequel, pendant de longues heures, ne fit qu'effleurer le contour des traits de son visage et de son cou. Avec la patience d'une âme qui, malgré son jeune âge, avait déjà souffert, la jeune fille consentit à la lente libération du colosse. Elle transposa, en ces termes, l'étroite relation qui s'installait entre eux:

Pure, je viens d'entre les pures, ô souveraine des enfers,
[...]
Car je me flatte d'être de votre bienheureuse race.
J'ai payé l'expiation pour des actions nullement justes,
Soit que la Moire m'ait accablée ou l'éclat des foudres.
Pour l'heure, je viens trouver Perséphone la pure en suppliant,

Afin que, bienveillante, elle m'envoie au séjour des purs.²

En entendant ces paroles, alors qu'il touchait au terme de l'étude de son sujet, le sculpteur s'écria, radieux: « C'est vous, *La jeune fille à la perle!* Dans vos traits s'entrechoquent la lueur métallique et froide de la boucle d'oreille et la dorure d'une étoffe dignement portée. Je croyais ne plus jamais la revoir ». Sur quoi il l'invita à se retirer en lui faisant promettre de revenir la semaine suivante. Ce qu'elle promit, non sans réticence, étant donné qu'elle n'avait rien compris aux paroles qu'il avait prononcées. Lorsqu'elle entra de nouveau dans l'atelier, elle vit sur une table, un magnifique buste, sculpté dans le bois. Elle s'écria, contrariée: « *La jeune fille au turban* de Vermeer!» Elle fut affligée de la reconnaître, croyant à tort que le sculpteur n'avait aucun droit d'en proposer une telle interprétation. Le célèbre tableau flamand du XVIIe siècle était devenu une sculpture devant la beauté de laquelle personne ne resterait muet. Pour toute parole, le colosse dit:

I looked at her
And felt her watching;
I became a strange being.
Still, I had my right to be there with her.³

*

Vermeer a eu le génie de transposer sa sobriété d'homme par la pureté de ses couleurs et le dépouillement total du décor. Il a su reproduire la complexité de la femme par le mouvement conflictuel entre la dureté du métal et le tendre drapé du turban; entre le miroitement de l'argent et l'apparent pouvoir absorbant d'une fine étamine de lin, délicatement moirée.

Ce que Vermeer a fort bien compris — ressenti? — c'est que le très grand contraste entre une moire raffinée, une étamine délicate et un métal précieux est à la femme ce que le dépouillement et la sobriété sont à l'homme. Une femme cachera

aisément sa souffrance derrière une soie ou de l'or; l'homme en est tout à fait incapable, préférant marquer sa douleur par un dépouillement total (notre sculpteur, manifestement, avait choisi d'abandonner sa dignité d'artiste: les *immondices qui gisaient sur le sol* de son atelier en témoignent). Et c'est le mouvement continu entre ces deux contrastes qui fera surgir le chef-d'œuvre: la parole. Une parole *silencieuse*, certes, puisque *La jeune fille au turban* (ou: *La jeune fille à la perle*) ne nous offrira jamais qu'une gestuelle de la parole non prononcée.⁴

*

Le prodige de notre sculpteur est le sosie tridimensionnel de *La jeune fille à la perle*. Doit-on en être offusqué? N'est-il pas possible, au contraire, de savourer l'infinie délicatesse d'un artiste en mal de se souvenir? Faire une sculpture à partir d'une peinture existante revenait, pour cet homme presque mort, à constater qu'il disposait d'une mémoire dont l'ampleur dépasse l'imagination bornée par la temporalité et dont l'étendue véritable ne pouvait être exprimée que par la poésie: les quelques vers de D.H. Lawrence sont matière première, au même titre que le tableau de Vermeer. Ils relatent avec justesse le résultat de cette délicate agitation entre la souffrance tranquille de cette jeune fille lui ayant servi de modèle et la vocifération tonitruante du sculpteur, qui avait encore un droit: celui d'observer, de faire surgir une mémoire (I looked at her / And felt her watching).

*

Le prodige de notre sculpteur est également le sosie tridimensionnel de *La jeune fille au turban*. Pourquoi la jeune fille qui lui sert de modèle s'en offusque-t-elle? Sans doute y avait-il, dans son être, un profond déséquilibre entre ce qu'elle avait pris de la vie et ce qu'elle avait espéré qu'elle lui donnât. Pourtant, le souffle

était là: dans le passé. À la différence de l'Eurydice désenchantée d'Anouilh, elle a sans doute pu se dire: « J'ai un lourd passé dont je ne suis pas toujours très fière, mais il me sert bien et il me donne la force et la joie de continuer ». ⁵ Le modèle féminin rappelle donc silencieusement et docilement au sculpteur qu'une dialectique entre le turban et la perle avait jadis donné au tableau de Vermeer la sublime profondeur d'une infinie grâce qui se raconte. Entre la *Moire* ⁶ (l'idée d'étoffe est déjà contenue dans ce mot) et *l'éclat des foudres* (l'éclat d'une perle d'argent, par exemple, qui rappelle celui de la foudre) se blottit l'univers qui raconte l'éclatement de l'homme face à son destin; l'angoisse de l'être humain devant le fait qu'il soit privé de l'immortalité. La naissance, donc, d'une faculté de l'observation. Le destin de la jeune fille et celui du sculpteur n'étaient liés que par leur mémoire respective et différente d'une œuvre d'art existante. Si, à bien des égards (nous comprendrons mieux pourquoi au fil de la démonstration), la jeune fille qui sert de modèle au sculpteur recèle l'empreinte d'Eurydice, c'est avant tout parce que le mythe d'Orphée est « le mythe de l'homme et de la femme adultes, au seuil d'une grande destinée ». ⁷

*

« Quand on apprend, nous a dit Boèce en son temps, on se souvient sans s'en rendre compte » ⁸ . Lire un poème, c'est plonger son esprit dans la matière première d'une mémoire qui se livre tout entière, mais non sans réticence — résistance? — à la mémoire de l'autre. Entendre ou lire — recevoir — un poème, c'est *se souvenir sans s'en rendre compte*, si l'on tient pour vrai que le *liebender kampf*, si cher à Karl Jaspers, est la rencontre de deux *existences* dont les mémoires respectives se heurtent et s'affrontent avant de fusionner et de rendre possible une lecture authentique ⁹ .

*

Le poème est-il une vulgate?

Sous peine de voir disparaître bon nombre de lecteurs, scandalisés par une audace peut-être impardonnable, voici un poème *artificiel*, puisque fabriqué à même la matière *brute* des autres, où l'histoire d'Orphée se présente par la voix d'Eurydice et par la plume de Jean-Pierre Issenhuth, Jean-Marc Fréchette et Michel Muir:

Et quand les membres épars
Tu demandes grâce,
Tendus comme des harpes
Ils éclatent en chants.

Mène ton repos et tes mots
Du sommeil au seuil de l'ami.

Toi que l'amour mit si près
De l'ombre ou j'ai grandi.
Qui pourra retenir ta splendeur
Si ce n'est le merle en tes notes?

Au-delà plus haut que les plaies
La source
C'est ce qui me reste à accomplir

Les deux premiers vers ainsi que les trois derniers sont de Michel Muir. Ils ont été tirés de deux poèmes parus dans un recueil intitulé *Les armes convoités du cœur*¹⁰. Les vers 3, 4, 9 et 10 proviennent du *Psautier des Rois*, de Jean-Marc Fréchette¹¹; enfin, les vers 5 à 8 ont été extraits de l'*Entretien d'un autre temps*, de Jean-Pierre Issenhuth¹².

*

Pascal: « L'homme est né pour penser »¹³, mais « l'attachement à une même pensée fatigue et ruine [son esprit] »¹⁴. Une pensée saugrenue — comme, par exemple, l'écriture d'un poème *artificiel* — a tout loisir de produire le même effet que la répétition et l'acharnement, à savoir l'inconfort. C'est pourquoi, parfois, la

stupeur et l'indignation devant ce qui nous est étranger doivent être décantées et adoucies par le voluptueux brouillard qui enveloppe toute forme inhabituelle de transmission des connaissances: l'harmonie se situant à mi-chemin entre la recherche et la créativité. Si, comme nous l'enseigne Gaston Bachelard, on doit *étudier* avant de *penser*¹⁵, permettons-nous de réfléchir un instant et de nous demander ce que, en matière de poésie, « étudier pour penser » peut bien vouloir dire.

*

Dans le domaine des sciences dites non exactes, il est tacitement exclu — et c'est là une affaire fort étrange — que l'on puisse avoir recours à la virtualité comme moyen de parvenir à l'élaboration de postulats, comme on le fait en mathématiques ou en physique, qui regorgent de conventions virtuelles grâce auxquelles le raisonnement, lorsqu'il est naturellement arrêté par un obstacle, reprend son cours *normal* si on parvient à le sauver par un quelconque artifice. La littérature, évidemment, ne connaît l'artifice que dans la seule mesure où il est producteur de l'objet littéraire proprement dit. L'artifice en tant que virtualité cognitive lui a, jusqu'à maintenant, été interdit, sauf peut-être chez les écrivains et les poètes quand ils font de la critique. Lorsque, par exemple, Joseph Bonenfant prétend que le « point de départ » de toute analyse de poème « doit être, avant tout, ce que le poème *dit* »¹⁶, il endosse sans aucun doute la croyance en ce but ultime que toute critique légitime en ce domaine défend avec ferveur: faire du poème une vulgate. Étudier, donc, un poème, reviendrait à le penser d'abord en termes de version déterminante de la parole, ou encore de pivot autour duquel graviteraient aussi bien fait littéraire que pulsation sociologique, aussi bien psychologie de masse qu'anticonformisme, aussi bien imagination emphatique que mesure exacte de la réalité. En d'autres mots, pour

bien comprendre un poème, il faudrait avant tout l'aborder comme la phase ultime et déterminante de la traduction du Logos. Ce qui fait qu'en toute bonne conscience, nous serions obligés d'admettre que rien, dans un poème, ne puisse tenir du subterfuge total. Si nous endossions cette façon de voir les choses, nous serions obligés d'admettre que parmi les innombrables possibilités que nous avons de raconter l'histoire du sculpteur et de son modèle, la première version est la vulgate puisqu'elle s'appuie sur la lecture de fragments poétiques incontestablement existants. En effet, cette version, qu'on appellera version *a*, développe un double mouvement entre *turban / Moire* et *perle / éclat des foudres*. La dialectique issue du poème orphique et du tableau de Vermeer explique en partie l'étrange lien qui semble s'installer entre le sculpteur, pur représentant de l'*animus*, et son modèle, non moins pure évocation de l'*anima*.

La souffrance intériorisée de la jeune fille (celle du récit) éveille la douleur virilisée du sculpteur; le mouvement qui résulte de cette rencontre s'actualise par la fabrication *artisanale* (au sens de travail proprement manuel) d'une œuvre 'artificielle' — et non pas d'une contrefaçon. L'idée originelle est puisée à même le souvenir d'un passé révolu dont la puissance dépeint sans conteste le feu ardent qui alimente les millions de rêves du sculpteur.

Outre la dialectique entre le poème orphique et le tableau de Vermeer s'établit un lien définitif entre les vers de Lawrence et l'œuvre *artificielle* finale, la sculpture. L'artiste s'alloue un droit qui est celui *d'être avec* la jeune fille, peu importe laquelle d'ailleurs. Ce qui compte, en réalité, c'est que l'artifice, créé par le souvenir actualisé d'un tableau existant, est synonyme d'incantation poétique. Ici, l'artifice est

thaumaturge. Il a pour résultat de perpétuer la dialectique — nécessaire à *Homo sapiens* — entre l'*anima* et l'*animus*.

Si nous revenons au tout début du raisonnement, nous constatons alors que la première version du récit (imaginons qu'il y ait des versions *b, c, d*, etc.) ne peut pas être traitée comme une vulgate à cause des poèmes existants qui s'y insèrent (le récit n'est pas une *version* des poèmes) mais plutôt à cause d'un mouvement entre *souvenir poétique* (le poème orphique) et *souvenir pictural* (le tableau de Vermeer), lequel mouvement crée un lien intime et définitif entre l'« artifice » de la sculpture et l'« interprétation » des vers de D.H. Lawrence. « Artifice » et « interprétation » sont indissociables de toute idée de ce qu'est une *version vulgate*.

S'il existait, dans le monde, un richissime collectionneur d'art et fervent admirateur de *La jeune fille au turban*, il suffirait de semer un doute assez grand dans son esprit quant à la véracité de notre récit pour qu'il se mette en quête de la sculpture.

*

La poésie est matière première, peu importe d'où elle provient et comment elle est créée. Elle ne se traduit qu'en termes d'artifice. Et c'est l'artifice qui devient vulgate.

*

L'invisible tient du possible

Michel Muir dédie son recueil, *Les armes convoitées du cœur*, à François Richer, *qui est sensible au visible comme à l'invisible*.

*

tu as dit que la poésie
n'est que l'intelligence de l'invisible¹⁷

*

Qu'est-ce que l'invisible? Notre sculpteur aurait sans doute répondu que l'invisible était son lot de tous les jours jusqu'à ce que cette jeune fille vienne s'asseoir dans son atelier pour lui inculquer, dans le plus claustrophobe des silences et avec une grâce dont on ne fait jamais étalage inopportunistement, une leçon de vie et de mort, jusqu'à ce qu'elle vienne, donc, l'*éclairer* sur le sens de l'intuition, c'est-à-dire sur le sens d'un invisible offert à soi.

Si, avant de perdre la vue, le sculpteur avait lu et compris un peu Bergson, il n'aurait sans doute pas mis des heures à étudier le visage de son modèle. En effet, immédiatement offert à son intelligence ainsi qu'à son instinct, le langage intuitif qui se déployait sous ses mains l'aurait complètement déséquilibré. La surprise l'aurait sans doute incité à interrompre ses manipulations. Peut-être, alors, aurait-il choisi de ne pas continuer. Ce n'est pas ce qui s'est produit. Et c'est tant mieux, puisque le richissime collectionneur ne serait pas, à l'heure qu'il est, en train de rêver à la possibilité, tout à fait légitime, de pouvoir un jour déposer sur un socle le buste de *La jeune fille au turban*. La vérité, c'est que le sculpteur a ressenti le besoin de croire que ce langage avait davantage à lui offrir qu'une banale surprise. Il valait mieux qu'il n'ait pas lu ce que Bergson a dit de l'intuition parce que, dans le cas contraire, étant donné son déséquilibre en *anima*, il eût mis toute sa force et tout son pouvoir d'homme à persuader la jeune fille de se livrer physiquement à lui. C'eût été une fin bien peu originale et combien décevante pour un richissime amateur d'art en mal d'émotion forte!

*

Si nous désirons ardemment épilucher le poème et le priver de cette possibilité qu'il a d'afficher plusieurs langages, ce n'est pas tant pour comprendre *ce qu'il dit* que pour prendre possession d'un secret. Or, n'est-il pas vrai qu'il faut parfois commencer par « avouer n'avoir rien compris » afin de poser adéquatement « la condition première pour tout comprendre, pour mieux comprendre que 'tout se tient' »?¹⁸

*

Tout n'est pas que logique. Ce qu'il faut essentiellement retenir de l'abstraction telle que nous la livre la logique formelle ou la mathématique c'est sa faculté d'organiser le virtuel.

*

Nous avons vu précédemment que la notion d'*invisible*, si l'on se donne la peine de considérer qu'elle puisse être crédible, ne peut passer que par celle d'*intuition*. Edgar Morin soutient — et il a tout à fait raison — que toute intuition découle originairement d'une computation¹⁹. Ce qui différencie la *computation cérébrale* de la *computation artificielle* (celle de l'ordinateur, par exemple) c'est la particularité de la première à disposer « d'une double mémoire [...] à laquelle elle peut se référer, l'une étant héréditaire, l'autre acquise ».²⁰ Or, toujours selon Morin, « le complexe computation / mémoire ne peut fonctionner que si l'être vivant 'implique' d'une certaine façon son univers ».²¹ Ce qui revient à dire que la computation cérébrale dispose d'une matière brute (la mémoire) et qu'une véritable interaction de cette matière et de la 'machine' ayant la possibilité d'en extraire, dirons-nous, une certaine forme de vie, n'est envisageable que si l'individu se considère lui-même comme sujet pensant, pouvant jouer, donc, avec les

manipulations de son esprit. Ce qui permet à Edgar Morin d'affirmer, très justement encore, que « la pensée [...] suppose, utilise, développe, transforme et dépasse la computation »²². En fait, nous pourrions même avancer, étant donné la proposition selon laquelle la mémoire, lors de la production de la pensée, est matière brute, que la computation aide cette pensée à se développer en tant que produit artificiel *naturellement* indissociable d'*Homo sapiens*.

*

N'ayant jamais lu Bergson, donc, notre sculpteur ne pouvait avoir en mémoire sa conception de l'intuition. Par conséquent, il passait en revue les traits de la jeune fille avec l'énorme avantage de n'avoir jamais réfléchi sur cette position théorique qui stipule que l'intuition est une synthèse — une oscillation perpétuelle — entre intelligence et instinct. Tout, alors, lui était possible, sa méditation n'étant pas initialement contaminée par un intellectualisme peu ou mal digéré. Entre une intelligence artistique et un instinct quasi bestial a pu se développer, à son rythme, une capacité extraordinaire à transformer la computation en machine à produire de l'analogie. Une partie de la mémoire du sculpteur, d'abord par computation, s'est convertie en une pensée artificielle nouvelle, laquelle a contribué à ce qu'un souvenir — celui de *La jeune fille au turban* — puisse, par analogie, devenir, à son tour, un produit artificiel nouveau.

*

Ce qui étonne, dans ce cas précis, c'est que le sculpteur n'y *voit* rien, ou, devrions-nous dire, n'y voit que son imagination. Il vit dans un monde de virtualité où tout ce qui est possible n'est jamais, en dernière instance, que fictif. Bachelard l'aurait sans doute nommé un dragon virtuel: le feu qu'il crache est

vraisemblablement identique à celui qui dévore sa possibilité d'être. Pour cet homme, *l'invisible* offert à soi — l'intuition — ne prend toute sa valeur qu'à partir du moment précis où il prend conscience que ce qui échappe à sa vue n'appartient pas au seul domaine du non visible. Comme le mathématicien, notre sculpteur apprend à organiser le virtuel.

*

La poésie est donc *l'intelligence* du possible. Michel Muir est un poète du possible.

*

Le poème qui a soif

De l'eau de source: lorsque nous en buvons, nous avons l'impression d'accéder à la pureté. Si notre corps est constitué d'eau à soixante-dix pour cent, c'est principalement pour garder nos cellules en bon état de fonctionner. Il est primordial que nous entretenions avec notre corps, et ce pendant toute la durée de notre existence terrestre, une relation de respect total à l'égard de ses besoins vitaux. Boire de l'eau, aussi stupide que puisse paraître une semblable assertion, doit être un rituel par lequel on apprend à nourrir ses cellules d'une mémoire qui leur est tout simplement fondamentale. L'être humain qui réaliserait lucidement l'importance de reconnaître une affinité entre la nature même de sa propre matière et la constitution d'une aptitude physiologique évolutive à se souvenir serait à jamais un être jeune, fort, triomphant, joyeux et libre car il aurait appris à mettre son corps en état de grâce; il aurait appris à respecter la mémoire qui coule dans ses veines, si fragiles soient-elles.

De tout temps, l'homme a dû se heurter aux divers problèmes causés par un manque ou une mauvaise qualité d'eau. Jusqu'à l'homme dit *moderne* — celui des pays les plus économiquement avancés — qui ne peut plus fermer les yeux sur cette menace grandissante que représente la catastrophe biologique de l'épuration des eaux usées. Il est en effet impossible de nier les méfaits, pour le corps humain, d'une eau dont on aura ruiné la pureté par l'ajout devenu nécessaire de multiples composants chimiques. Catastrophe biologique, donc, puisqu'une partie non négligeable et chimiquement souillée de ces eaux retourne paisiblement, sans que nous puissions faire quoi que se soit, dans les nappes phréatiques. L'eau est devenue si rare que nous l'achetons aussi naturellement que nous mettons un pied devant l'autre pour déambuler sur un trottoir. C'est tout de même un phénomène social extraordinaire. Et il est d'autant plus significatif qu'il traduit l'angoisse grandissante devant la dégénérescence du corps et la mort. Or, n'est-il pas curieux que nous ne nous préoccupions que très peu de ce que les sulfites ou la tartrazine — pour ne nommer que ces deux composés chimiques abondamment utilisés dans l'industrie de l'alimentation — peuvent infliger à notre organisme, du moment que, dans notre panier d'épicerie, se loge une bonne dizaine de litres d'eau de source? Manger la mort est sans doute une chose bien banale tant qu'il nous est possible de boire la vie! De quoi réfléchir, non plus à l'eau, mais à la source qui la fait jaillir...

*

Dans *Les armes convoitées du cœur*, le poème est vivant: il est *écriture* (p. 9); il est virtuellement *imaginant* (p. 17: *tu désires un poème qui imagine*); il est *écartelé* (p. 31); il peut *alléger la densité de vivre* (p. 34); il *rame* (p. 40); il est *tordu de bonheur* (p. 41); il *exténue* la persona poétique (p. 43); il *est cerné de rides* (p. 49); il

a des comptes à régler (p. 63). Il est vivant pour toutes ces raisons, mais principalement pour cette dernière: *le poème a soif* (p. 66).

Tu affirmes que le plus beau pari
est celui que tu as fait avec les étoiles

qui t'a convaincu qu'elles sont vivantes?

l'absolu qui bourgeonne dans leur clarté
que tu absorbes parce que ton poème a soif
le brûles-tu dans l'accueil que tu lui fais?

iras-tu plus haut que ta propre faim?²³

*

Il est impossible, pour l'être humain, de penser l'universalité sans s'inventer un protagoniste qui ait l'audace de s'abandonner entièrement à ce qui ne se comprend pas, à ce qui ne se comprend que très peu. Si la théorie de la relativité générale d'Einstein a permis de faire de lui ce qu'il est devenu, c'est-à-dire l'esprit du XXe siècle le plus créateur en matière de visualisation intuitive (il fallait beaucoup d'imagination, dans un monde où la physique classique était encore maîtresse, pour avancer l'idée selon laquelle la force gravitationnelle était assez puissante pour 'déformer' l'espace-temps), c'est parce qu'il s'est lui-même inventé en protagoniste: il a eu l'audace de poser un regard nouveau sur l'inconnu, permettant une restructuration virtuelle des connaissances.

*

D'une manière un peu semblable, il est tout à fait impossible d'examiner, commenter ou comprendre un mythe sans préalablement faire le vœu secret de croire aveuglément à l'ensemble de ses traditions, aussi divergentes que foisonnantes, lesquelles exercent, par ailleurs, une fonction très honorable: celle de réunir, voire de réconcilier un amoncellement bigarré d'anecdotes issues de l'imaginaire. Par

conséquent, « rien ne serait plus absurde que de s'étonner des contradictions dont fourmillent les mythes »²⁴ puisqu'elles sont l'essence même de l'aptitude des *dieux* à nous enseigner les vertus d'une souplesse imaginante. Un dieu n'est qu'un protagoniste qui a eu l'audace et la liberté — la sagesse? — de s'abandonner à la simplicité de ce qui ne se comprend pas. N'a-t-on pas fait d'Einstein un dieu?

*

Orphée *n'est pas un dieu*. Non seulement il appartient au monde des mortels mais lorsqu'il a eu la chance de côtoyer celui des dieux, il en est revenu penaud, l'âme souillée d'un secret trop lourd à porter. Sa grande originalité — il n'en est pas totalement privé! — réside dans sa volonté de démontrer à l'homme qu'il possède une âme immortelle, laquelle, convenablement instruite de son origine divine et suffisamment purifiée d'un mal originel hérité des dieux, a la possibilité de se libérer du cycle de la réincarnation et d'accéder ainsi à la vie hors du temps. Bien sûr, Orphée n'est pas qu'un joueur de lyre ou un poète enchanteur, mais sans doute le premier prophète qu'ait imaginé et conçu la Grèce antique. Comme tout prophète, il a dû souffrir; comme tout prophète, aussi, il a dû mourir sans voir la fin de son œuvre car, comme tout prophète, il n'a pas eu l'audace de s'abandonner entièrement à la simplicité de ce qui ne se comprend pas.

*

C'est au VI^e siècle av. J.-C. qu'un poète, nommé Ibycos, *évoque* le premier le nom d'Orphée, l'associant à une renommée qui semble, déjà en ces temps anciens, incontestable²⁵. De tous les écrits orphiques qui ont été rassemblés depuis cette époque ou encore sur lesquels on s'est appuyé au cours des âges, très peu sont authentiques, étant donné qu'ils sont relatés ou mentionnés par des hommes qui se

sont donné comme tâche, premièrement, de reproduire des textes qu'on attribuait à Orphée lui-même (c'est le cas d'Onomacrite, du VI^e siècle av. J.-C., qui avait retranscrit et *ordonné*, le premier, des poèmes d'Orphée et de Musée)²⁶ et, deuxièmement, de faire état de cosmogonies et de théogonies reliées à une croyance dite orphique, les plus anciennes datant de la fin du Ve siècle av. J.-C. (l'époque classique) et les plus récentes de la fin du Ve au début du VI^e siècle de notre ère. Quoi qu'il en soit, l'extraordinaire travail de réécriture²⁷, pendant un millénaire, sur ce que Orphée nous avait peut-être légué dans des temps immémoriaux, nous permet de supposer que, d'une « tradition orale orphique vivace »²⁸, existant avant le VI^e siècle précédant notre ère, ait émergé, avec une ténacité qu'atteste sans contredit le foisonnement des « écrits orphiques », une autre tradition, littéraire cette fois, s'appuyant sur des poèmes, des chants et des cosmo-théogonies qui allaient progressivement se transformer, dans l'esprit de ceux qui les étudièrent, en la version primitive d'un texte sacré.

*

Dès l'époque classique de l'Antiquité grecque, on met en doute non pas l'existence historique d'Orphée mais les écrits auxquels certains adeptes de l'Orphisme semblent se référer pour tenter de modifier les pratiques religieuses traditionnelles, lesquelles, rappelons-le, étaient essentiellement liées aux règles politiques de la Cité: un bon citoyen ne provoquait d'aucune façon le tumulte ni ne contestait l'ordre établi. Par conséquent, un citoyen qui s'appuyait sur des écrits pour modifier le rite officiel était le symbole vivant de l'insubordination impie puisque non respectueuse des traditions religieuses transmises oralement. Platon et Aristophane n'ont pas relaté le mythe d'Orphée pour l'attaquer ou le renier mais

davantage pour bien marquer l'importance de se méfier de toute cette littérature *orphique* qui venait détruire, comme l'a très bien fait remarquer R. Sorel, « la noble expression d'une antique spéculation religieuse »²⁹. L'époque classique semblait farouchement résister, en ce qui concerne la pratique religieuse, à « la victoire du livre sur la *tradition orale* »³⁰, sans doute par besoin de privilégier les valeurs *vivantes* qui avaient émergé des récits homériques. Or, comme l'affirme par ailleurs Eliade, « les mythes grecs « classiques » représentent déjà le triomphe de l'*œuvre* littéraire sur la *croyance* religieuse »³¹, ce qui, finalement, nous permet d'avancer que la résistance de l'époque classique à l'égard d'une littérature *orphique* était moins une affaire de croyance et de pratique religieuses qu'une résistance de littérature à littérature (de littérature existante à littérature virtuelle). Résistance qui fut attestée, dans sa forme la plus radicale, par Aristote, lequel « aurait nié jusqu'à l'existence d'Orphée. »³² Résistance annonciatrice d'une véritable culture du possible émanant d'un imaginaire religieux d'abord issu du poème homérique. C'est, par conséquent, à l'époque classique de la Grèce antique qu'on a su intuitivement aborder le poème comme matière première, comme matière à produire autre chose que du Logos.

*

Souvenons-nous de Pascal: *l'attachement à une même pensée fatigue et ruine l'esprit de l'homme*. C'est pourquoi il importe, avant de parler des « lamelles orphiques », lesquelles « constituent les seuls documents orphiques directs »³³, d'essayer de comprendre ce que le *fameux* citharède a bien pu ramener des Enfers.

*

Qu'est-ce que l'Orphisme?

Dans l'Antiquité grecque, la religion publique stipulait que l'homme était un être mortel, à jamais séparé des dieux. Lorsqu'il mourait, une 'image' se détachait de son corps pour aller peupler l'Hadès, lieu d'où elle ne devait plus jamais ressortir. Or, « la mentalité homérique [n'envisageant] pas l'immortalité de l'âme, mais plutôt sa persistance inconsistante dans l'au-delà »³⁴, fut apparemment *combattue* par les adeptes de l'Orphisme qui furent instruits des mystères auxquels Orphée lui-même avait été initié lors de son bref séjour dans l'Hadès, alors qu'il avait vainement tenté d'en ramener Eurydice, sa défunte femme. Quels étaient donc ces mystères? Pour toute réponse, essayons d'imaginer ce qu'il advint d'Eurydice lorsque, *trompée* par Orphée qui n'avait pas su tenir sa promesse à Perséphone, elle avait dû retourner dans le monde des morts. Nulle part, dans aucune des traditions du mythe orphique, n'est-il fait mention du sort réservé à cette femme qui, selon toute vraisemblance, s'est vu obligée d'abandonner l'espoir d'un possible retour à la lumière du soleil. Or, si « les mythes rappellent continuellement que des événements grandioses ont eu lieu sur la Terre, et que ce « passé glorieux » est en partie récupérable »³⁵, c'est précisément pour la raison qu'ils révèlent l'espoir d'un possible imaginable articulé sur les résidus d'une mémoire éprouvée par le temps.

*

Se retrouver dans l'Hadès: boire l'eau à la bonne source

Voici un *possible imaginable* articulé sur les résidus de la mémoire d'un silence (le texte qui suit s'articule sur cet aspect énigmatique du mythe d'Orphée: pourquoi Eurydice est-elle descendue deux fois dans les Enfers?):

Après avoir fait ses adieux à Orphée, Eurydice prit le chemin du retour. Ce souterrain, dont elle avait résolument franchi, à la suite de son amant, les obstacles

successifs, aurait dû la mener jusqu'à la lumière du jour, dans le monde des vivants. Le sort en avait décidé autrement. « Mais pourquoi, se demanda-t-elle, pourquoi Orphée a-t-il été incapable d'obéir? » Quelques heures de marche durant lesquelles sa mémoire devenait de plus en plus poreuse finirent enfin par placer la jeune femme devant un carrefour qui scindait le chemin en deux. À gauche se dressait, majestueux, un cyprès blanc près duquel coulait une source dont l'eau était si limpide qu'il sembla alors à la jeune fille qu'elle était *desséchée de soif et qu'elle mourait*³⁶. Détournant son regard vers la droite, elle aperçut une autre source devant laquelle se tenaient deux gardiens, tout prêts qu'ils étaient à en défendre féroce­ment l'accès. Or, comme il est d'ordinaire beaucoup plus cohérent et naturel, pour l'être humain, d'aller vers ce qui lui semble le plus commode ou le plus facile, Eurydice prit donc, fidèle à sa race, la résolution de bifurquer à gauche, là où cette magnifique source allait enfin pouvoir étancher sa soif. Au moment où elle portait l'eau à sa bouche, une voix de femme l'en empêcha: « Que fais-tu là, malheureuse! » À la vitesse de l'éclair, Eurydice se redressa, laissant s'écouler l'eau d'entre le creux de ses mains, pour se retrouver devant une femme à la fois triste et majestueuse: c'était Perséphone.

— Approche-toi sereinement de l'autre source, lui dit-elle encore, ne crains pas les gardiens et dis-leur:

Je suis fille de la Terre et du Ciel étoilé
 Mais ma race est céleste; vous le savez aussi.
 Je suis desséchée de soif et je meurs; donnez-moi vite
 L'eau fraîche qui coule du Lac de Mnémosyne³⁷.

Lorsque tu auras bu l'eau, tu pourras poser le pied dans cette partie de l'au-delà où personne de ta race n'est encore venu. Je ne te demande qu'une chose: quand

tu verras Hadès, ne lui parle pas de notre rencontre. Il croira, selon son bon plaisir, que tout cela est l'œuvre d'Orphée.

Sur ces paroles, Perséphone disparut derrière les gardiens de la source. Eurydice, interdite, fit tout ce qu'on lui avait ordonné de faire. D'ailleurs, jamais une eau ne lui avait semblée aussi pure que cette eau de la mémoire. Les gardiens l'invitèrent à en boire abondamment car telle était également leur tâche. Totale­ment purifiée par l'ultime initiation à la vie immortelle, Eurydice put ensuite, sans aucun effort, se glisser dans la demeure sacrée où Hadès et Perséphone l'attendaient.

— Sois la bienvenue dans cette demeure, lui dit Hadès, car elle appartient à tous ceux qui ont su reconnaître qu'ils étaient porteurs d'une âme immortelle puisque engendrée par le souffle de Dionysos supplicié. Jamais plus tu ne connaîtras la douleur de la réincarnation parce que maintenant ton âme est libérée de la colère de Perséphone.

Eurydice se dirigea vers la reine des lieux qui, discrètement, l'invitait déjà à la suivre. Lorsque les deux femmes furent à l'abri des regards indiscrets d'Hadès, voici ce qu'elles se dirent:

Eurydice: Comment se fait-il que je sois ici?

Perséphone: Lorsque tu fus piquée par le serpent et que tu mourus, ton âme assoiffée, arrivée au carrefour du choix, s'abreuva à la fontaine de l'oubli, comme toutes les âmes de ta race ont fait avant toi. Par conséquent, tu te retrouvais dans un territoire du monde infernal où l'âme est condamnée à patienter jusqu'à ce que je lui trouve un nouveau corps dans lequel elle doive, une fois de plus, subir le supplice de la vie terrestre.

Eurydice: Pourquoi donc cette hargne à vouloir nous punir? Il me semble à moi que l'homme s'est toujours engagé à respecter scrupuleusement le culte tel qu'il a été prescrit par les dieux.

Perséphone: Tous ces sacrifices sanglants ne font qu'accroître la peine que j'éprouve et que j'éprouvai plus fort encore, jadis, lorsque les Titans dépecèrent et mangèrent mon fils, Dionysos. Zeus, son père, instruit du crime perpétré contre lui, foudroya les Titans. Leurs corps calcinés s'élevèrent très haut dans le ciel et, des cendres qui retombèrent au sol, naquit la race humaine.³⁸

*

L'homme qui naît de la cendre

Extrait d'un poème de Jean-Marc Fréchette, intitulé « Le cloître de bois »³⁹:

L'âme
S'habille de cendre,
Tel l'oiseau.

Poème de Jean-Pierre Issenhuth, intitulé « La cigale »⁴⁰:

À la dérobée
Cendre musicale
Laquelle
Avant d'être au sol refroidie
Vole et froisse les ailes?

Extrait d'un poème de Michel Muir:

Tu es un ébloui au milieu des cendres

Extrait d'un poème de Jean-Marc Fréchette, intitulé « Parousie »⁴¹:

Nous chanterons
Avec nos bouches revenues de la cendre
Le chant de l'Époux.

*

Eurydice: Par tous les dieux! Je porte alors en moi une parcelle de l'immortalité de votre fils, Dionysos!

Perséphone: Oui. Et en cela, tu as la responsabilité de veiller, en l'honneur de mon fils ainsi qu'en souvenir de ma douleur, à ce que ton âme ne sois pas entachée par un culte qui me fait horreur. Tu dois vouer ton entière existence terrestre à la mémoire d'un temps où la cupidité des dieux a été la cause de ce deuil éternel qui est le mien.

Eurydice: Il est trop tard, pour moi, puisque je n'ai plus la vie qu'offre le souffle et le battement du cœur.

Perséphone: Tu as été initiée, Eurydice, par ma volonté. Tu viens de boire l'eau de la fontaine de la mémoire parce que je l'ai voulu. Tu retourneras dans le monde impur des mortels pour mener à bien une mission qui était à l'origine destinée à Orphée mais dont il ne connaîtra jamais l'ultime secret puisqu'il a échoué à l'épreuve initiale qui consistait à te ramener dans le monde des vivants.

Eurydice: Je vais donc revoir mon bien-aimé?

Perséphone: Tu ne le reverras jamais.

Eurydice: Puisque j'irai là-bas...

Perséphone: Tu ne retourneras pas auprès d'Orphée. Il n'a pas su m'obéir, il devra être privé à jamais de cette partie de lui-même à laquelle seul un dieu pouvait le destiner.

Eurydice: Perséphone, je ne comprends pas!

Perséphone: J'avais choisi Orphée d'entre tous les hommes parce que les dieux lui avaient accordé la grâce du verbe et de la musique, c'est-à-dire l'intelligence du poème et de tout ce qui incite au mouvement. En cela, il était le plus enchanteur de tous les mortels. J'ai pensé qu'il serait le plus habile aussi à instruire les hommes de

leurs fautes. Or, n'étant qu'un être incomplet à cause d'une entité féminine complémentaire absente, j'ai dû attendre qu'il t'épouse, toi, Eurydice, pour le mettre sur le chemin de son destin.

Eurydice: Mais puisqu'il m'avait épousée, pourquoi m'avoir arrachée à lui? N'avait-il pas tout en son pouvoir, alors, pour accomplir vos vœux sacrés?

Perséphone: Il eût fallu, pour cela, qu'il fût lui-même un dieu. Ne l'étant pas, il devait être introduit aux mystères de l'origine et de la fin; il avait à être initié à la mouvance du possible.

Eurydice: Quels sont donc ces mystères, Perséphone?

Perséphone: L'Œuf primordial⁴² donna naissance à Phanès⁴³. Or, étant le premier né, il portait en lui à la fois l'homme et la femme, le serpent et le lion. « Étant toutes choses et possédant les deux sexes, c'est avec la partie féminine de lui-même [qu'il] se [trouva] en relation de toutes les façons possibles »⁴⁴. Sous la forme d'un serpent⁴⁵, c'est lui qui te piqua afin que, selon mes désirs, ton âme s'engouffre dans le monde infernal, permettant alors à Orphée de ressentir — mais pas encore de comprendre — le manque de la femme, de sa femme.

Eurydice: Si je comprends bien, Orphée devait descendre aux Enfers pour y être initié au mystère de l'immortalité de l'âme ainsi qu'à celui d'un principe dualiste, moteur de toute vie humaine et de force cosmologique. Pourquoi n'a-t-il pas su profiter de ce que lui offraient les dieux?

Perséphone: Parce qu'il ne l'a pas profondément désiré. Il eût été un dieu s'il eût fait ce qui lui avait été demandé, car il eût compris la simplicité. Or, gros de toutes les découvertes que lui avaient permises la magie de son chant et de sa musique, il s'est cru assez fort pour accomplir, seul, ce qui représentait en fait la moitié seulement de

ce qu'il avait pour mission d'enseigner aux hommes. Pour cette raison, il est maintenant condamné à essayer vainement de leur montrer le chemin à suivre. Le succès ne sera pas en son pouvoir. Il sera tué et démembré par des femmes, lesquelles jetteront sa tête dans le fleuve de l'Hèbre. Lui survivra le poème — qui contient déjà la musique — car c'est lui seul qui aura permis à Orphée d'accéder à la connaissance de la source de vie: la mémoire du chemin à suivre pour arriver jusqu'à moi. Or, le poème aura toujours soif, n'ayant pas eu le bonheur de s'abreuver à cette source, c'est-à-dire de rapporter avec lui le souvenir du souffle créateur: la conscience d'une âme, génératrice d'existence infinie, contenue dans ton être, Eurydice.⁴⁶

Eurydice: Mais alors, tout est fini. L'espoir d'une existence éternelle est anéanti à jamais!

Perséphone: Non. Car je te renverrai bientôt sur la Terre, en des temps différents, sous la forme d'une jeune fille dont la sagesse naîtra au contact de la souffrance humaine que j'aurai, sans vergogne, placée sur son chemin. Un jour, cette jeune fille s'engagera sur le sentier de la lumière, comme tu y fus engagée avec Orphée, mais c'est elle qui devra y mener l'homme. Cet homme sera prisonnier, car aveugle de son ignorance puisque dépourvu d'une mémoire originelle: la mémoire de l'entité, dont Orphée n'a pas voulu reconnaître la nature divine.

*

Extrait d'un poème de Jean-Pierre Issenhuth, intitulé *Élégie*⁴⁷:

Nous qui pauvrement renaissions
Toujours sans nous suffire, les aspirants
Sans voir, emmenant partout la clôture
De nos erreurs. Ah errer à distance

*

Eurydice: Je ne veux pas. Je refuse cette souffrance terrestre qui aigrit le cœur de l'Homme et le détourne de la source d'où jaillit l'eau de la mémoire.

Perséphone: Ne crains pas de trouver dans la souffrance la plus grande force qui soit donnée à un mortel de goûter: la force du choix. Un mortel qui n'a pas souffert ne saura jamais choisir car il sera éternellement la proie de l'indolence. En silence, tu auras faim car chez celui qui a faim germe l'intelligence divine du souvenir.

*

Poème *artificiel* constitué à partir des «Rois d'Orient» de Jean-Marc Fréchette⁴⁸:

La faim les mit en route
Car la faim est une étoile
Ô clarté de la faim.

*

Perséphone: Ton poème, lui, n'aura jamais soif car je t'apprendrai à l'abreuver à même celui des autres qui auront cherché, durant toute leur vie, la source de Mnémosyne.

Eurydice: Comment saurai-je si je suis arrivée à bon port?

Perséphone: Arriver à bon port ne signifie, pour l'humain comme pour les dieux, qu'une chose: être placé devant le possible pour le recréer.

Eurydice: C'est tout?

Perséphone: Fais de la patience ton maître et de la compassion ta demeure car celui qui sera placé devant toi ne survivra pas à la frivolité de l'impétuosité ni n'apprendra quoi que ce soit de l'indifférence. Tu auras à lui faire découvrir que la subtile légèreté du vent a fait naître Phanès de l'Œuf non fécondé, lui insufflant à la fois la première vie et la seule force capable de faire surgir toutes les autres: la mémoire

imaginée. Seule l'eau de la fontaine de Mnémosyne aurait pu confier au chant d'Orphée l'humble souvenir des directives à suivre pour te ramener, toi, Eurydice, une partie nécessaire à sa vie, au monde des vivants. Mais Orphée est venu à moi en chantant, en me charmant: il a défié l'initiation. Son poème aura toujours soif. Il tentera en vain d'enseigner à l'homme souillé le chemin jusqu'à moi. Orphée ne sera qu'un prophète car il a dédaigné la force imaginative de la mémoire. Acceptes-tu, Eurydice, de te porter au secours de l'homme déchu?

Eurydice: Oui.

*

La femme qui parle

Poème artificiel composé à partir de « Visitation » et « Magnificat » de Jean-Marc Fréchette⁴⁹:

Marie monta pareille au vent.
Elle atteignit une fontaine.
Elle fut une fontaine,
En elle
S'accomplit le chant des lents prophètes.

*

Dès l'époque classique de la Grèce antique, il semblerait que les adeptes de l'Orphisme aient été, après leur décès, mis en sépulture avec, déposée sur leur cœur ou à proximité de la main, une minuscule feuille d'or⁵⁰ (*en forme de lierre*, précise R. Sorel) sur laquelle étaient inscrits quelques vers qui, vraisemblablement, permettaient à l'âme du défunt d'arriver au carrefour du choix, armée d'une mémoire renouvelée et d'un certain espoir d'aller puiser l'eau à la bonne source.

*

Extrait d'un poème de Jean-Marc Fréchette, intitulé « Ode pour la Nativité de Marie »⁵¹.

Le Verbe contemple son ouvrage: Marie
 Poème de l'été se dessaisissant de ses trésors;
 Oui le Verbe au sein de la Trinité
 — Feuille d'or dans nos cœurs —
 Nous confie la Vierge.

Eurydice fut-elle la première Vierge dans l'imagination poétique naissante?

*

Extrait d'un poème de Jean-Marc Fréchette, intitulé « Angélus »⁵²:

La jeune fille rougissante
 Dit un oui très pur .

Alors, en son sein royal, La Paraclet descendit faire une demeure
 Au Verbe de Dieu.

Le Verbe de Dieu c'est le poème qui n'a jamais soif, c'est la mémoire du possible s'imaginant.

*

« Imagination, mémoire et poésie, disait Bachelard en 1960, [...] nous [aident] à situer, dans le règne des valeurs, ce phénomène humain qu'est une enfance solitaire, une enfance cosmique. »⁵³ Se sentir seul dans l'univers permet à l'être humain de ressusciter la valeur hermaphrodite de l'Œuf primordial, valeur qui, rappelons-le, accorde au Premier Né, Phanès, l'extrême bonheur de posséder à la fois la nature terrestre de l'homme (l'*animus*) et la nature aérienne de la femme (l'*anima*). Or, comme l'être humain n'est pas seul dans l'univers, « c'est dans les souvenirs [d'une] solitude cosmique » virtuelle « que se nouent au plus près l'imagination et la mémoire. »⁵⁴ Pour Bachelard, précisons que cette solitude est bien réelle puisqu'elle prend racine dans l'expérience de l'enfance. Nous pensons plutôt qu'elle est la

capacité effective originelle à équilibrer entre eux ce que l'auteur des *Réveries* appelle la « mémoire de l'*animus* » et les « bonheurs d'*anima* ».

*

Imaginons que nous devions attendre un coup de vent (*anima*) pour redresser, dans la campagne, au beau milieu d'un champ dévasté par l'abattage indécent de tout ce qui pouvait s'y trouver de grandiose, une assise (*animus*) que nous aurions construite, résistante certes, mais pas tout à fait droite. En cherchant préalablement à édifier une construction capable de résister aux rafales, nous voici maintenant en train de rêver à l'arrivée de ce souffle compensateur. Or, si nous nous étions complu, dès le départ, à penser la structure comme un moyen de retenir — dans le sens de garder — une partie du vent, nous nous serions peu soucié de l'importance vitale de sa rigidité car nous aurions compris le principe de la flexibilité. Évidemment, comme il y a toujours, à la campagne, un *heureux* propriétaire de bulldozer, le vent n'a plus tellement sa place dans nos pensées, même les plus secrètes.

*

Si l'Orphée légendaire attire à lui les rochers et fait marcher les arbres; si son chant apaise les animaux sauvages, intercepte celui des Sirènes et envoûte les Gardiens des Enfers, c'est qu'il en est *objectivement* capable. La légende raconte les pouvoirs fabuleux du musicien-poète thrace, des pouvoirs qui sont des vérités. Or, comme nous le dit merveilleusement bien Paul Veyne, « les vérités sont déjà des imaginations et [...] l'imagination est au pouvoir depuis toujours; elle et non pas la réalité, la raison ni le long travail du négatif. »⁵⁵ Une légende raconte donc des vérités — des imaginations — anciennes.

*

— mais qui veut
La poussière des siècles?⁵⁶

*

En revanche, si l'Orphée mythique a échoué dans cette mission qui consistait à ramener sa femme à la vie terrestre, c'est qu'il en a été *subjectivement* incapable. Ou, pour être 'logique' avec tout ce qui précède: Orphée a *oublié* qu'il en était subjectivement capable.

*

Je te vois, sensible au décor
Livré aux pièges du trajet⁵⁷

*

Dans ce cas, l'oubli est synonyme d'échec et de déchéance⁵⁸. Bien sûr, la musique et le poème survivront au retour des Enfers puisque dans les veines d'Orphée coule inexorablement ce besoin de soumettre l'enchantement à sa régulation de mortel.

*

et que du fond de tes veines
l'orage qui saigne est un arbre qui marche⁵⁹

*

En d'autres termes, Orphée tient à sa légende car elle est une vérité. L'esprit d'Orphée est essentiellement *objectif*. Ce qui fait que le poème, dès son retour à la lumière du jour, ne servira plus qu'à invoquer la miséricorde de Perséphone. Mais, comme ce poème ignore la raison même de cette soif qui le dessèche, ...

*

ta mémoire a des sanglots⁶⁰

*

...il ne peut que très mal servir le maître qui a laissé une partie de soi-même auprès des Gardiens de la source de Mnémosyne. Le poème transporte la subjectivité virtuelle mais jamais actualisée d'Orphée; une subjectivité « dans les parages du cœur .»⁶¹

*

L'Orphisme, c'est la recherche, par le poème, de l'équilibre entre l'objectivité de l'*animus* (la nature terrestre de l'homme) et la subjectivité de l'*anima* (la nature aérienne de la femme). Ce qui nous amène à réfléchir sur la façon dont on peut actualiser le double contenu, en ce sens-là hermaphrodite, de toute pensée humaine.

*

Le poème au service de la culture

Il convient, en cette fin de siècle, de se demander pourquoi le poème n'est plus — ou presque plus — que l'apanage de ceux et celles qui ont voué leur carrière professionnelle à la littérature: critiques littéraires, professeurs, écrivains, bref, de tous ces spécialistes de l'expression — et de tant d'autres choses — dont la matière première demeure avant tout la phrase, entité linguistique porteuse de sens. On pourrait certes objecter à cela que la poésie n'est pas une affaire de phrase, ce qui, du reste n'est pas tout à fait faux. Mais il n'en reste pas moins qu'une volonté acharnée à faire dire au poème ce qu'il *dit* (Bonenfant) réduit toute analyse (qu'elle soit de nature linguistique, sociologique, psychanalytique, philosophique, thématique, ou pragmatique) à d'éternelles quêtes du sens de la phrase « déconstruite ». La reconstruction de la phrase — du sens — demeure, par conséquent, le but premier de toute analyse littéraire.

*

Bien sûr, et fort heureusement, il y aura toujours des exceptions, mais il est tout de même assez rare d'avoir le bonheur d'apercevoir, dans un bus, un passager fatigué, prélassant son esprit dans un recueil de poésie. Les uns trouvent sans doute plus facile de se faire bercer par des historiettes (pouvons-nous les blâmer? elles sont si aguichantes de nos jours!) ; les autres ont trop à faire avec leurs manuels d'informatique (avons-nous à les juger? il faut bien faire honneur à sa carrière ou gagner sa pauvre chienne de vie). Tout cela pour dire que le poème est tombé dans les oubliettes du lecteur. Pourquoi?

Posons la question à l'envers: pourquoi diable lirions-nous des poèmes? Dans un monde où tout est hanté par l'idée d'objectivité, de scientificité, l'imagination ne peut qu'être en déperdition. La faculté imaginative s'effrite au profit de l'analyse. Nous ne sommes plus capables d'artifices car l'artifice est devenu la panacée de la pub, laquelle consiste principalement à créer un coussin inutile mais somme toute peut-être confortable pour le postérieur fatigué de tous les technocrates du savoir que nous sommes devenus. L'artifice est au service de la facilité alors qu'il devrait servir la culture.

Il est vrai que dans un pareil environnement, lire un poème est un acte presque radicalement absurde. La démarche cognitive, essentiellement axée sur l'esprit d'objectivité, ne sait pas profiter de l'analogie fabulatrice car elle est fondée sur le principe d'aboutissement. Or, si, comme nous en avons par pur caprice et besoin imaginatif émis l'hypothèse, le *poème qui a soif* est à la recherche de l'*anima*, une société intégralement gérée par une démarche cognitive justement déséquilibrée en *anima* n'accordera au poème qu'une place minuscule dans sa vaste salle d'autopsie!

*

Que penser, alors, de ces poèmes douteux, imaginés, de seconde main ou apocryphes qui ont survécu à l'histoire?

*

Au premier siècle avant notre ère, un écrivain grec, Diodore de Sicile, parlait d'Orphée en ces termes: « Il était [...] bien supérieur par la culture, le chant et la poésie à tous ceux dont on a gardé la mémoire. Il composa de fait un poème admiré et excellent pour la mélodie de son chant. »⁶²

*

Que l' Orphée légendaire ait composé des poèmes ne se conteste pas. Le contester reviendrait à nier la légende, ce qui est insensé. Qu'il en ait composé un qui soit digne de mention laisse supposer, en revanche, ou permet d'imaginer, à tout le moins, qu'il tienne davantage de la révélation que de la démonstration pure d'un talent inné. Que ce poème soit imaginé ou apocryphe n'a donc aucune espèce d'importance puisque la mémoire du possible est déjà contenue dans cette *invention* de Diodore de Sicile. Le poème en question ne peut donc provenir que de l'Orphée mythique: c'est un *poème qui a soif*, qui est à la recherche de l'*anima*, à la recherche également d'un auteur; un poème qu'il faut donc inventer et ensuite traduire par l'artifice. Sa place est grande dans le souvenir de l'homme.

*

Pyrrhon d'Élée (fondateur, au IV^e siècle av. J.-C. du scepticisme philosophique) aurait écrit un poème qu'il aurait dédié à Alexandre le Grand.⁶³ Or, ce poème, qui en a lu le contenu? Que vient-il faire dans l'imagination de ceux qui en affirment la matérialité? D'où vient donc l'idée de cette écriture d'un poème

initiateur? La tentation est grande d'affirmer qu'elle permet d'assurer à l'imagination une mémoire qui lui sert de soutien intemporel. Mais n'allons pas trop vite.

*

Que l'histoire d'Orphée (tant la légende que le mythe) ait un rapport direct avec la naissance de l'écriture poétique semble une évidence. Or, si la légende est une « glorification de la musique »⁶⁴, le mythe, quant à lui, est une incantation à la mémoire. « Quand on ne voit pas ce qu'on ne voit pas, dit malicieusement Paul Veyne, on ne voit même pas qu'on ne voit pas »⁶⁵. Par conséquent, le poème n'existe, comme mémoire déformée, qu'à partir de l'instant où il est lu par l'autre « qui ne voit pas qu'il ne voit pas »; par l'autre qui ne se souvient pas qu'il a perdu la mémoire (pensons à notre sculpteur, *aveugle* de ses propres connaissances).

*

Poème = Complexité

Pour Axel Maugey, un poème *se distingue* par un « sens littéral », qu'il appelle « sens ordinaire », et un « sens littéraire », qu'il appelle « sens complexe »⁶⁶. Comment imaginer le *sens littéraire* d'un poème imaginaire, comme celui de Pyrrhon ou celui d'Orphée? C'est tout bonnement impossible. En revanche, compte tenu d'un contexte mythologique ou historique, il est tout à fait plausible de lui en imaginer un *sens littéral*, pour peu qu'on ait conservé, en soi, une infime partie de la fourberie de Pandore. Ce qui nous amène à dire que, coupé de l'acte de lecture auquel il est naturellement assujetti, le poème n'existe pas comme *mémoire déformée* car son *sens complexe* est inaccessible. Un poème n'est rien sans un lecteur. Pourquoi?

*

Qu'est-ce qu'un poème?

Répondre à cette question dans l'optique d'une démarche scientifique traditionnelle est impossible, pour la simple raison que le poème est, fort probablement, le phénomène littéraire le moins statique. Dans son *Introduction à l'analyse du Poème*, Gérard Dessons propose, comme « constantes du discours poétique »⁶⁷, les quatre particularités essentielles suivantes: le poème est un *système*; il est une *aventure du langage*; il met en scène une *relation au sujet*; et, finalement, il introduit, par son aptitude à soulever des vérités lorsqu'il est mis en relation avec l'autre — le *lecteur-auditeur*, dit Dessons —, une dimension politique. Ce qui rend, du reste, cette *Introduction* fort intéressante, c'est qu'en guise de conclusion, son auteur puisse finalement affirmer que « le poème est premier, parce qu'il est l'affirmation d'un sujet. »⁶⁸. Affirmation, donc, systémique, langagière, relative à soi et *politique* d'un sujet. Le poème serait, entre autres choses, l'*affirmation* complexe *d'un sujet*.

*

Quel sens nouveau Orphée se donne-t-il, alors qu'il se révèle à la réalité littéraire? Et lorsqu'il arrive à se manifester par le texte, quel sens se donne-t-il, alors, face à une réalité qui dépasse ce texte? « Quand saurons-nous l'histoire d'Orphée, demande à juste titre Raymond Trousson, la plus riche peut-être qui soit, la plus vaste aussi et la plus complexe »?⁶⁹ Orphée n'est-il qu'une voix mélodieuse ou enchanteresse qu'accompagne une lyre non moins magique? N'est-il encore qu'un veuf éperdu condamné à jamais à la déchéance du deuil? Admettre, comme le fait Trousson, que l'histoire d'Orphée est la *plus complexe* suppose que l'on ait une bonne intuition de ce que ce terme a la possibilité d'englober comme organisation de l'obscur, comme principe même de théorie non encore complètement établie, comme

arrangement de vérités non encore vérifiables. Mais puisque l'homme *fait ses propres vérités* (P. Veyne), il faut avant toute chose qu'il convienne d'un lieu d'où elles peuvent émerger; d'où elles peuvent faire émerger la connaissance. L'histoire d'Orphée est, de par le phénomène même de sa complexité, une histoire de la recherche de l'équilibre: qui dit équilibre fait nécessairement référence à tout un réseau de forces internes, lesquelles, agissant sur des éléments extérieurs et modifiant à la fois leur structure initiale et leur devenir, se transforment à leur tour en un amas d'éléments susceptibles d'être frappés par un nouveau réseau de forces.

« Dans un système complexe, nous enseigne Hubert Reeves, l'intégration et la dépendance des éléments entre eux provoquent l'apparition de propriétés nouvelles »⁷⁰. Orphée est un système complexe au même titre que n'importe quel autre système complexe et sa complexité ne s'explique que par son obscurité. Quiconque a saisi la véritable force de cette histoire se doit d'en proposer une réverbération. Par la lumière réfléchie, une réverbération est visible; par la durée d'un son, une réverbération est aussi audible. Tout se passe comme si l'histoire d'Orphée, par sa complexité, mimait le poème, et vice versa! Mémoire déformée, elle devient l'« affirmation complexe d'un sujet » par des forces internes qui tendent à créer un équilibre entre objectivité et subjectivité. La mémoire simple est la persistance d'un écho; l'affirmation complexe d'un sujet est la réflexion, sur un lecteur, d'un rayon du passé. Le lieu d'où peut émerger la vérité d'Orphée, ce royaume de « propriétés nouvelles », c'est le poème. Et, comme *on fait ses propres vérités*, on doit également *faire* ses propres poèmes.

En 1940, Gaston Bachelard bouleversait la mentalité du physicien en affirmant que « penser scientifiquement, c'est se placer dans le champ épistémologique intermédiaire entre théorie et pratique »⁷¹. « Connaître scientifiquement une loi naturelle, disait-il encore, c'est la connaître à la fois comme phénomène et comme noumène »⁷². Pour Bachelard, qui partait du principe que la science — Mathématique-Physique — est en quelque sorte un *moteur* de l'histoire, il apparaissait primordial d'éliminer du phénomène dit *naturel* toute l'irrationalité dont il était affligé. D'où l'idée — géniale — qu'une psychanalyse des *objets scientifiques* rendrait compte d'un phénomène dépouillé et neuf: le *phénomène ordonné*, « plus riche, affirmait-il, que le phénomène naturel »⁷³. L'entreprise de la simplification bachelardienne visait à donner au rationalisme scientifique une place qu'il n'avait jamais occupée auparavant; elle tentait de démontrer la « prodigieuse complexité de la pensée scientifique moderne »⁷⁴; elle venait en aide au nouveau savant, désireux d'intégrer à ses connaissances objectives une subjectivité essentiellement réductive et, en dernière instance, *objectivante*; elle essayait, par conséquent, d'assigner une place non négligeable mais temporaire à la subjectivité dans la pensée scientifique. L'entreprise de la simplification bachelardienne était, à sa manière, une recherche de « propriétés nouvelles »: elle ne pouvait, pour ce faire, qu'approcher le poème.

*

En outre, la théorie bachelardienne de la connaissance stipulait que la complexité devait œuvrer au service de la simplification (la subjectivité au service de l'objectivité), c'est-à-dire du « dépouillement » de l'objet scientifique. Plus près de nous, Edgar Morin, en rendant à la notion de complexité un véritable pouvoir épistémologique, démontre qu'elle n'a plus un statut subalterne dans la démarche

cognitive: elle permet au contraire de joindre le sujet (le connaissant) à l'objet (la connaissance). « Il s'agit [...], dit-il, d'affronter ce problème complexe où le sujet connaissant devient objet de connaissance tout en demeurant sujet. »⁷⁵

*

Si, à l'instar de Raymond Trousson, nous sommes en droit de parler d'une *histoire* d'Orphée, et de plus en plus difficilement d'un *mythe* ou d'une *légende*, c'est précisément parce que le personnage en question est tantôt sujet (porteur d'action: l'Orphée-légende), tantôt objet (porteur de connaissance: l'Orphée mythique), tantôt sujet réfléchissant sur son objet (l'Orphisme), tantôt objet reflétant son sujet (tout ce qui s'observe dans un poème). L'histoire d'Orphée est très complexe, c'est vrai, mais elle l'est pour une raison très simple: elle est une vérité autodéterminée. Afin de cerner cette vérité, nous avons vu qu'il était primordial de chercher un moyen pour maintenir un contact équilibré entre sujet et objet. Or, d'une façon tautologique, il n'est possible de maintenir ce contact qu'en cherchant à actualiser la notion même de complexité. Mais comment faire pour donner une valeur matérielle à une notion aussi abstraite? Comment rendre compte, surtout — puisque nous avons affirmé que l'histoire d'Orphée mimait le poème —, d'une telle matérialité dans l'écriture poétique?

*

Au début du XXe siècle, Einstein résuma, en ces termes, la théorie de la relativité générale: courbure = matière. Étrange façon, en vérité, de réduire à deux mots l'essence même de ce qui allait bouleverser la Physique, à savoir cette laborieuse équation mathématique qu'il est, du reste, parfaitement inutile de reproduire ici. D'une manière générale, courbure = matière indiquait deux choses

fondamentales: premièrement, que la force gravitationnelle imprime une courbure à l'espace-temps, obligeant les objets massifs (étoiles, planètes, galaxies, etc.) à en adopter les contours; et, deuxièmement, que les photons (la lumière) ne voyageaient plus en ligne droite, obligés qu'ils étaient, eux aussi, à suivre la courbure de l'espace-temps. L'entreprise était d'autant plus risquée que le concept de force n'avait été introduit, par Newton, que pour formuler l'idée selon laquelle le mouvement est un état au même titre que le repos et que seule une force imprimée à un état pouvait le modifier. Einstein savait, comme tout le monde, qu'une force est inexplicable en soi et physiquement inobservable. Ce qui ne l'a pas empêché, pour se tirer d'affaire, d'en supposer une matérialité capable d'assigner une place à toutes les autres matérialités qui l'entourent. Einstein a fabulé. Et il a eu raison. Au-delà de l'attraction universelle se situait, plus puissante encore, dans son esprit, celle de la fabulation. La rigueur scientifique qui marquait l'esprit de ce grand penseur ne l'a aucunement empêché de présenter l'objet scientifique comme une union parfaite entre sujet connaissant et objet de connaissance. Maintenir un contact intime entre esprit objectif et esprit subjectif a permis à Einstein de faire surgir, dans son esprit, un tableau de l'univers et d'établir un parallèle cosmologique entre deux mots dont les champs sémantiques semblaient, au départ, si éloignés. Einstein était, avant toute chose, un artiste. Sa fabulation était essentiellement de nature créative.

*

Qu'est-ce que fabuler?

Souvent, on constate que la meilleure façon d'expliquer, c'est encore de fabuler. Ainsi, nous racontons des histoires à nos enfants afin que les préceptes que nous tentons de leur inculquer ne soient pas perçus comme tels (les enfants ne sont

pas dupes d'un moralisme gratuit; en revanche, ils se montrent particulièrement attentifs et sensibles à l'univers des conséquences). Nous tissons doucement nos anecdotes de tous les jours d'un léger surplus de soie pour transmettre plus facilement nos émotions. Les sciences fabulent sans arrêt en créant des situations artificielles (exercices, exemples, schémas, expériences virtuelles) afin d'explicitier ou de rendre plus compréhensibles des notions autrement trop abstraites ou trop hermétiques. Pour ce faire, on l'aura compris, il faut savoir puiser autant dans sa subjectivité que dans son objectivité: que le sujet perde de vue l'objet initial et la fabulation — dans le sens que nous lui donnons ici — n'est plus démonstrative. Bref, ce qui pousse à fabuler c'est le désir d'éclairer un message. Mais cette force a une particularité plus importante encore qui est celle de faire en sorte que ce message ne soit pas oublié. Fabuler, c'est inventer une mémoire. Mais, afin que cette mémoire puisse diffuser de la créativité et ne pas stagner éternellement dans un état primitif auquel la condamne la démonstration ou l'explication, elle doit prendre sa source dans une projection équilibrée entre principe masculin (*animus*) et principe féminin (*anima*) de l'esprit objectif et principes masculin/féminin de l'esprit subjectif. Fabuler, c'est donc inventer un équilibre entre mémoire objective et mémoire subjective.

*

Comment fonctionne la *fabulation démonstrative*?

*

Dans une psychologie de la communion de deux êtres qui s'aiment, dit Bachelard, la dialectique de l'*animus* et de l'*anima* apparaît comme le phénomène de la « projection psychologique ». L'homme qui aime une femme « projette » sur cette femme toutes les valeurs qu'il vénère en sa propre *anima*. Et, de même, la femme « projette » sur l'homme

qu'elle aime toutes les valeurs que son propre *animus* voudrait conquérir.⁷⁶

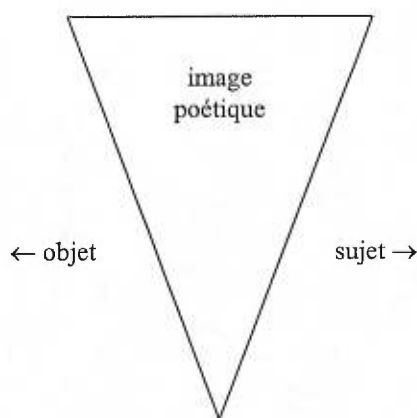
*

Vouloir dissocier le Bachelard scientifique du Bachelard « rêveur » c'est faire l'économie d'une méditation universelle. En effet, Bachelard qui rêve n'est rien sans la science puisque c'est elle qui lui fournit l'assise nécessaire à la rêverie.

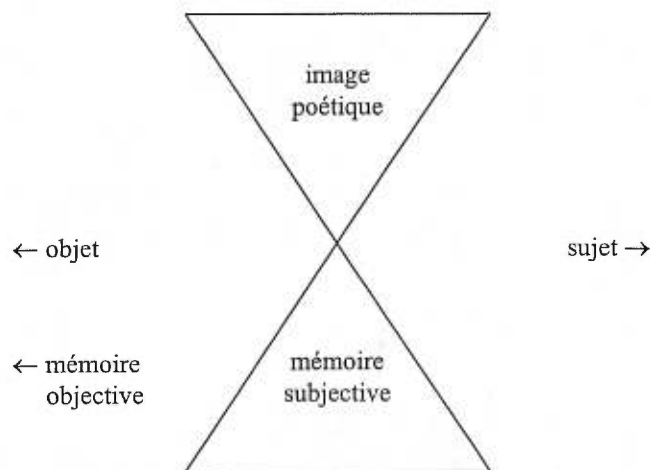
Dans sa *Psychanalyse du feu*, Bachelard nous met, dès les premières phrases de son ouvrage, sur une voie nouvelle: « toute objectivité [...], dit-il, dément le premier contact avec l'objet »⁷⁷. Démentir signifiant d'abord ne pas le perdre de vue. Selon lui, « la pensée objective doit ironiser »⁷⁸, et la méthode qui lui permettra de mieux saisir les mécanismes de cette pensée consistera à « montrer dans l'expérience scientifique les traces de l'expérience enfantine. »⁷⁹ Le coup de génie a sans doute été de rapatrier, en les normalisant, des signifiés qui appartenaient à un autre espace discursif. La psychanalyse fournissait l'instrument idéal pour justifier l'importance de s'immerger dans la mer de l'enfance, dans les eaux de la *pensée sauvage*: cet instrument, Bachelard le nomme *refus* de la « séduction du premier choix »⁸⁰. En effet, il lui suffisait (nous n'entendons pas par là que c'était chose facile mais que les issues envisageables, pour ce faire, ne pouvaient être que très limitées: toute forme de pensée nouvelle se saisit d'abord dans l'appréhension d'une manière de voir, serait-elle représentation chimérique, obsessionnelle, fantasmatique ou symbolique de l'observation) de penser le feu *ailleurs* pour le voir *autrement*. Or, cette approche, il en avait déjà esquissé la forme dans sa *Philosophie du non*, en affirmant que « l'expérience nouvelle dit *non* à l'expérience ancienne, sans cela, de toute évidence, il ne s'agit pas d'une expérience nouvelle. »⁸¹ Cette expérience, il nous conviait à la

partager avec lui en reconnaissant que « l'esprit scientifique [devait] viser à une réforme subjective totale. »⁸²

Or, pour Bachelard, c'est en habituant le scientifique à reconnaître, dans les erreurs, une béatitude de l'ironie, que sa pensée objective s'épure. Le plus grand intérêt de cette approche est sans contredit d'avoir fait surgir l'image poétique de la dissociation objet-sujet:



En effet, Bachelard trouve « frappant que le plus souvent les contradictions de l'*animus* et de l'*anima* donnent lieu à des jugements ironiques »⁸³. C'est d'autant plus frappant que, pour « ironiser », comme il le préconisait en 1949, la pensée objective se voit alors contrainte de cultiver ces « contradictions ». En les cultivant, il se passe deux choses: l'objet jaillit, en *animus*, « dépouillé » de toute subjectivité, et avec lui une mémoire objective; le sujet s'écarte, laissant l'image poétique, nouvelle mémoire subjective, prendre la place de l'*anima*. Ici, la fabulation s'équilibre entre une mémoire de l'objet et une mémoire de l'image poétique: le sujet a disparu. La fabulation n'est plus que démonstrative car elle n'a d'autre souci que celui de servir l'objet:



On le voit bien: une psychanalyse des objets scientifiques fait naître une mémoire subjective à jamais dissociée du sujet. Ce qui explique le fait de cette dissociation ne puisse surgir que l'image poétique, non le poème.

*

Comment, donc, inventer un équilibre entre mémoire objective et mémoire subjective tout en conservant intacte la place du sujet dans l'interaction: comment tirer profit de l'intégralité que nous offre une fabulation équilibrée, c'est-à-dire créative et non pas seulement démonstrative?

*

Union de l'*anima* et de l'*animus* charnels

Le sentiment de l'amour humain est un exemple intéressant de ce qui peut surgir d'une union (c'est-à-dire d'un ensemble de « projections ») équilibrée entre l'*anima* et l'*animus*. Or, entre deux êtres humains, il y a un tout autre aspect de cette interaction qui mérite d'être pris en considération: l'aspect physique. Il importe avant toute chose de bien comprendre que la relation sexuelle est une force qui vient briser

une inertie (ce peut être tout aussi bien l'inertie du sentiment amoureux que l'inertie de l'excitation sexuelle proprement dite). Là comme ailleurs, il peut y avoir déséquilibre. L'esprit purement objectif, par exemple, encouragera les liens essentiellement physiques parce que coupé de sa capacité à la créativité (coupé, donc, de sa relation au sujet), tandis qu'un esprit privé d'une capacité à l'objectivation ne verra plus, dans l'acte sexuel, qu'un banal et combien fatigant aspect de la relation morale.

Ce qui rend l'exemple de l'acte sexuel utile, c'est qu'il est une force dont la raison première n'est pas de céder à l'instinct de reproduction — il serait grand temps que nous sachions que nous ne sommes plus des animaux! — mais de se soumettre à la volonté d'interruption. En outre, la copulation concrétise l'interaction entre l'*anima* et l'*animus*: elle rend possible le langage d'une gestuelle de réunification. C'est ainsi que pour l'*animus*, le partenaire est un objet; pour l'*anima*, il est un sujet. Ce qui veut dire que l'*animus* projette sur l'*anima*, en la subjectivant, l'objet qu'il souhaiterait être et que l'*anima* projette sur l'*animus* le sujet idéal en l'objectivant. Il y a joie, dans l'acte sexuel ponctuel, lorsque les deux partenaires parviennent à équilibrer la *projection* l'un sur l'autre, d'une représentation idéalisée de l'*anima* et de l'*animus* ayant pris corps charnel. Il y a durabilité, dans un lien physique, à partir du moment où les *projections* abstraites du lien moral se modèlent sur les *projections* réelles du lien physique; à partir du moment, donc, où toutes les *projections* permettent de subjectiver l'objet et objectiver le sujet.

*

Accaparer un espace physique, c'est s'enraciner. Or, depuis Einstein, nous savons que l'espace et le temps ne sont qu'une seule et même chose. C'est ainsi

qu'on peut supposer qu'à l'échelle de l'esprit, accaparer l'espace de l'imagination, c'est s'enraciner dans le temps qui lui donne naissance. Et, dans le même ordre d'idée, accaparer l'espace de l'imagination imaginée, c'est fixer son attention sur un temps historique propice à sa délimitation. Or, par le passé, qu'a-t-on bien pu dire ou imaginer de l'imagination?

*

La copulation chez Postel

Pourquoi Guillaume Postel fut-il soupçonné d'hérésie par l'Inquisition? Répondre à cette passionnante question n'est malheureusement pas le but de ce travail. Il n'est pas interdit, en revanche, d'aller patauger un peu dans la mer de la mémoire.

Alexandre Koyré notait, en 1951, à propos de la Renaissance, qu'il est « extrêmement caractéristique que la grande réforme de la logique qu'elle a tentée [...] ait été une tentative de substituer à la technique de la preuve de la logique classique une technique de la persuasion. »⁸⁴ Or, sans entrer dans le débat relatif à l'abattage graduel de l'aristotélisme, que pouvons-nous dire de la persuasion sinon qu'elle est un des aspects les plus importants de toute rhétorique et qu'elle implique, outre des conséquences parfois dévastatrices, deux forces majeures sans lesquelles elle n'est rien; sans lesquelles, donc, elle n'a aucune possibilité d'agir: la force de l'explication et la force de l'imagination.

Le rationalisme de Guillaume Postel est un parfait exemple de cette technique de la persuasion.⁸⁵ Qu'il se soit heurté à celle de l'Inquisition n'est explicable qu'à la lumière d'une profonde mésentente entre Postel et le Tribunal, soit sur le plan de la force explicative, soit sur celui de la force imaginative. Ce qui est très curieux, dans

le cas de Postel, c'est qu'il eût été facile, étant donné son approche du kabbalisme et sa vision toute personnelle de l'orientalisme, d'en faire définitivement un hérétique. Or, tel n'a sans doute été le cas que dans la mesure où sa dite « démence » est toujours parvenue, paradoxalement, à le tirer d'affaire. Pourquoi? Essayer, par ailleurs, de déceler une cohérence dans les péripéties qui parsemèrent sa vie est d'autant plus difficile qu'il a su produire une œuvre écrite aussi abondante que chimérique (je sais: le mot est un peu fort). Les choses s'éclaircissent pourtant lorsqu'on prend conscience que ce qui est édifié, par lui, c'est une véritable et monumentale théorie de l'imagination, laquelle, finement gouvernée par une force explicative digne du Grand Inquisiteur lui-même, devient le pilier fort de sa technique de persuasion: *théorie* de l'imagination remplace *force* de l'imagination, Or, un penseur de la Renaissance est habituellement peu familier avec la théorisation.⁸⁶

Chez Postel, tout est ramené à la raison dont il propose un modèle qui ne peut être opératoire qu'à la condition d'y adjoindre un moteur: l'imagination. Claude-Gilbert Dubois trace un portrait combien révélateur de cette dynamique:

Postel distingue [...] une intelligence active, à polarité masculine, et une intelligence « passible » à tonalité féminine, qu'il appelle *animus* et *anima*. La raison humaine fonctionne à la manière d'un couple: [elle] ne peut retrouver sa plénitude que dans la copulation de ses instances, ou en d'autres termes, dans une restitution androgynique de ses éléments séparés.⁸⁷

Difficile de ne pas voir surgir l'Œuf cosmique avec Phanès comme symbole de la raison humaine.

C.-G. Dubois poursuit (p. 64):

Le péché d'Adam et d'Ève n'est pas dans la copulation, mais réside au contraire dans la séparation des éléments masculin et féminin; la restitution finale de toutes choses s'opérera comme un retour au couple originel. Or la

relation entre raison active et raison passive ne peut s'effectuer que par l'opération d'une troisième instance [que Postel] appelle « filiale » ou « intermédiaire » ou « imaginative ». La fonction de l'imagination [...] est de transporter les concepts élaborés par l'intelligence active pour les imprimer dans leur support matériel, charnel et historique — l'intelligence passive — sous forme d'images ou de mots porteurs d'images.

On ne peut qu'admirer ces thèses car elles ont permis de fusionner l'*anima* (qui « se présente sous les traits d'une Femme, d'une Vierge et d'une Mère »⁸⁸) et l'*animus* (qui « se manifeste par la loi et la parole »⁸⁹) par la seule force d'une imagination (« l'instance filiale »: l'incarnation christique) théorisée. En effet, pour Postel, « Jésus de Nazareth [ne] représente que la partie masculine »⁹⁰ de « l'instance imaginative »: son message ne permet pas à lui seul de concrétiser, dans l'individu, une imagination puissante. Dans l'esprit de Postel, la parousie est l'espoir, pour l'humain, d'accéder à la partie féminine de « l'instance imaginative », celle qui permettrait aux deux « instances » de l'intelligence — *anima* et *animus* — de fusionner. La parousie est l'espoir théorisé d'une imagination reconstituée (*universalisante*): elle est l'imagination théoriquement imaginée.

*

« L'homme est un être à imaginer »⁹¹, nous dit Bachelard dans sa *Poétique de la rêverie*. L'imagination est au service de la rêverie dont l'une des principales fonctions, nous dit-il, est de « nous libérer des fardeaux de la vie »⁹². Pour ce faire, la rêverie doit se transformer en poétique et comme « la seule ambition » de Bachelard est « d'attirer l'attention sur une poétique de l'androgynie, qui se développerait dans le sens d'une double idéalisation de l'humain »⁹³, la rêverie devient entièrement tributaire d'une imagination capable de comprendre, en *animus*, que « la rêverie pure, comblée d'images, est une manifestation de l'*anima* »⁹⁴. Or, le pire des « fardeaux »,

pour le scientifique, c'est de jongler avec des objets souillés par *anima*. Il doit donc apprendre à faire surgir *anima* en lui pour comprendre la part d'*anima* contenu dans son objet. De cette opération d'épuration naissent l'*image poétique* et le savant libéré. Voilà en gros ce que nous a légué Bachelard (en supposant, comme nous l'avons déjà dit, qu'il soit impossible de dissocier le Bachelard scientifique du Bachelard *réveur*).

*

Où se cache alors le poème? Einstein a fort bien prouvé que le savant n'avait pas à épurer son objet: de sa vision globalisante est né un magnifique tableau de l'univers.

*

Ce qu'on peut retenir de Postel: la parousie est le moment où la Femme aura la possibilité de porter la parole synthétisant toute chose, c'est-à-dire le *poème qui n'a pas soif*.

*

La copulation virtuelle

Reprenons un moment l'image de la copulation. Apparemment, pour Postel, elle avait le pouvoir de faire surgir, dans son esprit, une logique de la réunification. Or, cette réunification ne pouvait avoir lieu sans l'aide d'une imagination équilibrée entre sa « polarité féminine » et sa « polarité masculine ». Elle devait, en outre, et en dernière instance, se matérialiser par la « parole et la loi » (*animus*) à travers le corps d'une Femme (*anima*). Inutile de relever toutes les fantaisies que Postel a su tirer de cette théorie: laissons à la Renaissance ce qui doit y rester. Sachons, en revanche, et sans préjugés, tirer profit d'une pensée dont la perspective, il faut bien le reconnaître, dépassait largement son siècle.

Ce qui nous intéresse ici c'est l'idée selon laquelle « la restitution finale de toutes choses », symbolisée par la copulation originelle, est court-circuitée par une imagination mal équilibrée. En d'autres termes, la copulation originelle (donc virtuelle) est symbolique d'une imagination saine.

*

Qu'est-ce qui fait davantage sourire l'être humain que le fait, non pas de la désirer ni de la rationaliser, mais d'imaginer une copulation? Sérieusement, en forçant un peu notre esprit à éliminer toutes les images pornographiques auxquelles nous sommes soumis de nos jours (monsieur Muscle qui fait virevolter sa partenaire, c'est tout à fait ridicule: ce n'est pas drôle!), nous devons admettre que la copulation imaginée fait sourire du plus sérieux au plus imbécile; du plus coincé au plus dépravé; du plus jeune au plus vieux; du plus vigoureux au plus estropié et, surtout, du plus inculte au plus érudit.

*

Oui, une imagination saine suscite le sourire: dans ce sourire se cache non pas une pensée objective qui regarde les contradictions entre l'*animus* et l'*anima* (qui « ironise ») mais une pensée qui opère, en son imagination, leur réunification sexuelle. Une pensée qui permet à l'objet de se dégager progressivement et d'une façon très nette, tout en conservant au sujet sa place originale. Une pensée complexe (au sens où Morin entend la complexité) où le sourire est au service d'un nouvel ordre épistémologique qui n'écarte pas le sujet imaginant.

*

Écœurés de toutes les débauches auxquelles ils avaient dû, de près ou de loin, prendre part, le roi Schahriar et son frère, le roi Schahzaman, rentrèrent tous les deux

dans leurs royaumes respectifs. Que ces débauches aient été trop souvent fomentées par des femmes (par leurs propres femmes) avait fini par déranger l'équilibre de Schahriar, lequel, par esprit de vengeance, « ordonna à son vizir de lui amener chaque nuit une jeune fille vierge. Et chaque nuit, il prenait ainsi une jeune fille vierge et lui ravissait sa virginité. Et, la nuit écoulée, il la tuait. »⁹⁵ Schahriar ne savait plus subjectiver l'objet de son désir: son *animus* ne savait que l'objectiver. Pour l'objectiver, il devait cultiver les contradictions entre l'*anima* et l'*animus* et faire surgir les images poétiques de la vengeance (viol, assassinat). Schahriar s'était entièrement coupé du poème. Il avait sans doute très peur de la femme. Arriva Schéhérazade, dernière fille disponible du royaume, épargnée jusqu'alors par son père, le vizir du roi. Or, Schéhérazade était instruite car elle avait lu tous les poètes. Elle avait aussi une très grande mémoire; une très grande faculté à déformer cette mémoire. Elle comprit bien vite que la cause des malheurs de Schahriar lui venait de son impossibilité à imaginer: à sourire d'une copulation virtuelle. À unir l'*anima* et l'*animus* charnels. À faire surgir, donc, le poème. Aussi, pendant d'interminables nuits, elle employa tout son talent, toute sa délicatesse ainsi que toute sa grâce à raconter, de mémoire, des histoires extravagantes où trahisons, aventures et copulations sont traitées avec autant d'humour que d'élégance; avec autant de légèreté que de finesse; avec autant de générosité que de sollicitude. Elle poursuivit ainsi le fil de ses récits jusqu'à ce que Schahriar ait réappris à subjectiver l'objet de ses désirs. Jusqu'à ce qu'il ait compris que les projections entre l'*anima* et l'*animus* charnels, étant beaucoup plus tranchées que celles de la relation morale, deviennent le tabou nécessaire au bon fonctionnement de l'imagination, c'est-à-dire équilibré et virtuel.

*

Virginité de la femme et imagination

La copulation virtuelle (possible, donc imaginée) a ceci de bien particulier: elle permet, paradoxalement, de conserver potentiellement intacte la virginité. L'introduction, dans certains mythes, de femmes vierges ou, à tout le moins, de femmes dont la virginité demeure un éternel problème d'interprétation (pensons à Eurydice, par exemple, qui, selon certaines traditions, avait été piquée par un serpent, le jour de son mariage avec Orphée, alors qu'elle fuyait Aristée, qui voulait la violer; pensons aussi à la Vierge Marie) traduit simplement la nécessité pour l'homme de concevoir la femme qu'il aime comme une éternelle source d'imagination (une éternelle vierge) et, pour la femme, de penser que l'homme qu'elle aime veille ardemment à conserver cette virginité intacte. Une dynamique fertile (sans jeu de mots) entre l'*anima* et l'*animus* charnels n'est réellement possible, dans ce cas, que si l'idée de la copulation virtuelle la précède.

*

L'histoire d'Orphée est *complexe*, nous l'avons déjà souligné.

*

Si la théorie postellienne de l'imagination mime, à bien des égards, l'histoire d'Orphée, c'est dans la mesure où Eurydice est virtuellement porteuse, par une absence que seule explique la faute d'Orphée, d'un message qui exprime la perfection de l'imagination.

*

...un éloignement sans mérite
Fut la poursuite de ton sort

Ami, tandis qu'un psaume

En ta maison d'avare impatience
 Âcre et toussotant p erissait⁹⁶

*

Pour Postel, c'est à la faiblesse de l'homme que l'on doit la « d ech ance » d'Adam et d'Ève.⁹⁷ « On devine alors ais ement [son] but: comment rétablir l'union parfaite du couple sans passer par le coût. L'amour dont il rêve suit des voies mystiques: il s'agit de réaliser l'unité charnelle sans passer par l'union charnelle. »⁹⁸ Ces voies permettent à l'humain d'accéder à l'immortalité perdue. La seule façon d'y parvenir c'est de penser un espace où la virginité de la femme puisse être à jamais conserv e⁹⁹: cet espace s'appelle l'imagination et il fait naître, dans la pensée, la chair d'Hermaphrodite.

*

La jeune fille au turban, de Vermeer, est la représentation picturale de la Femme universelle. L'absence totale de décor en témoigne: le fond du tableau est un espace ouvert sur lequel se découpe la silhouette dorée et lumineuse d'un regard dont la profondeur semble vouloir raconter sa science. On eût pu intituler ce tableau « Schéhérazade ».

*

L'histoire d'Orphée est « obscure », nous l'avons également déjà souligné.

*

Accueillons avec étonnement la fin de ce texte de C.-G. Dubois dont nous avons précédemment cité des extraits; les quelques vers qu'il emprunte à André Chénier en constituent l'apogée:

[Postel] appartient à la famille des logiciens dont la logique est si forte qu'elle fait un saut dans la mystique: [...]

ces fascinés du soleil [...] invoquent en fait la Muse nocturne:

Muse, Muse nocturne, apporte-moi ma lyre.
Comme un fier météore, en ton brûlant délire.
Lance-toi dans l'espace.¹⁰⁰

*

Roméo: Puisque je suis sombre, je porterai la lumière (*Roméo et Juliette*, traduction inédite de Normand Chaurette).

*

Le véritable esprit d'objectivité (celui dont la logique s'apparente à une mémoire associative) ne doit pas apprendre à « ironiser », c'est-à-dire à cultiver les contradictions entre l'*anima* et l'*animus*, mais à sourire de leur possible union charnelle. Or, l'union charnelle virtuelle nous oblige à imaginer ce nécessaire contraste entre la lumière et les ténèbres:

La lumière est belle
Pourquoi vers l'ombre du bois
Désert, ai-je besoin de voir?¹⁰¹

*

Orphisme et théorie de l'imagination

Qu'Orphée ait eu besoin de sa lyre pour pénétrer dans le monde souterrain est une chose indiscutable. Ce qui est moins certain, c'est qu'il l'ait rapportée à la lumière du soleil telle qu'elle était au temps de la légende. Les Enfers de Perséphone auraient-ils, à dessein, orchestré une rencontre avec cette lyre? Si, du temps de la légende, « la voix d'Orphée [commençait] au-delà du chant qui récite »¹⁰², c'est parce qu'elle était une célébration de la « musique avant le vers »¹⁰³. Au commencement du mythe, « le chant d'Orphée produit de l'écriture; il se fait livre; il s'écrit en hymnes et en incantations et encore en cosmogonies »¹⁰⁴. La lyre d'Orphée,

celle qui accompagne et engendre ensuite le chant, se pare dès lors d'une symbolique de l'imagination « écrite ». C'est dans les ténèbres qu'une réunion virtuelle entre Eurydice et la lyre d'Orphée devait être parachevée. Car c'est dans la noirceur que devait prendre racine à la fois l'imagination (la copulation virtuelle engendrée par la séparation charnelle) et l'Orphisme, « écriture polyphonique » et « inventive » issue d'un besoin d' « interprétation ».

*

Le grand intérêt du texte de Dubois (« Rationalisme et ésotérisme dans l'œuvre de Guillaume Postel ») n'est pas tant d'avoir mis à jour une doctrine postellienne de l'imaginaire mais d'avoir soulevé (sans doute bien intuitivement) l'analogie entre théorie de l'imagination et Orphisme: d'avoir su créer un lien entre le pouvoir inventif de la pensée et son besoin d'interpréter. Finalement, toute interprétation n'est que mémoire déformée (poème), et ne saurait se concrétiser sans le concours de la fabulation, c'est-à-dire de l'invention d'un équilibre entre mémoire objective et mémoire subjective. Or, comme cet équilibre est le plus facilement réalisable lorsqu'il est réglementé par le sourire que suscite la copulation virtuelle (l'union perpétuellement possible, dans l'imagination, entre l'*animus* et l'*anima* charnels), on pourrait conclure en disant qu'interpréter, c'est circonstancier, voire conceptualiser une fable qui prend racine dans le sourire. C'est, en d'autres mots, poétiser le sourire.

*

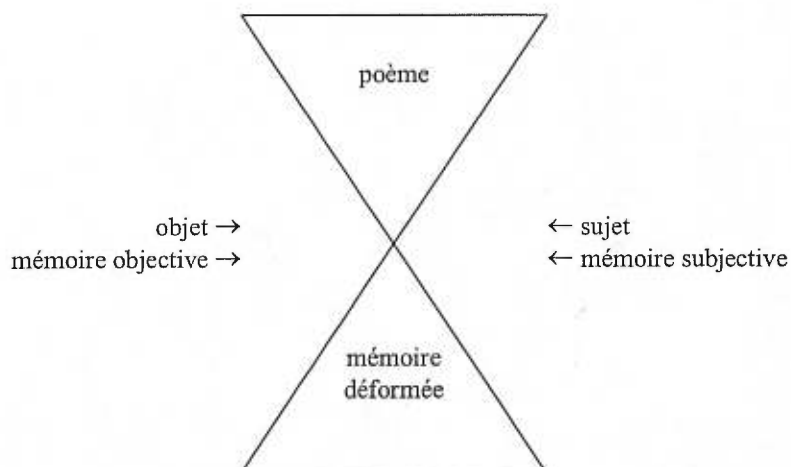
Qu'est-ce que la complexité?

Puisque nous avons maintenant défini à peu près tous les concepts qui nous apparaissent fondamentaux, il nous reste à répondre à une question restée en suspens:

comment rendre compte, dans l'écriture poétique, d'une matérialité de la complexité? En d'autres mots, comment la notion de complexité peut-elle nous amener à circonscrire ce lieu d'où émerge le poème?

D'abord, qu'est-ce que la complexité? Heinz Pagels la définit comme étant « une mesure quantitative que l'on peut attribuer à un système physique ou à un calcul qui se situe à mi-chemin entre l'ordre et le chaos. »¹⁰⁵ C'est donc une variable qui détermine un positionnement médian sur l'axe abstrait *complication* → *simplicité*. Or, ce positionnement n'est déterminable que si l'on approuve l'idée selon laquelle on puisse, *à priori*, « définir la complexité d'un objet abstrait »¹⁰⁶. Par exemple, « la définition algorithmique de la complexité d'un nombre [est] la longueur du programme minimal nécessaire pour le calculer »¹⁰⁷. Ainsi, plus le « programme minimal est court et [plus] la complexité [du nombre] est [...] faible. »¹⁰⁸ Dans ce cas précis, la complexité apparaît comme une notion tout à fait artificielle qui permet à l'observateur de justifier la soumission d'un objet à une méthode de traitement des données (ici, les nombres sont associés à la programmation informatique). Or, toute méthode — la programmation informatique en est un parfait exemple — comporte en elle-même une contribution subjective sans l'intervention constante de laquelle elle n'a aucune emprise sur l'objet. Du coup, la complexité devient une notion qui, par artifice, a la possibilité de joindre l'objet au sujet.

Résumons, par un schéma, ce qui a été dit précédemment concernant l'émergence du poème, en insistant sur le fait que sans Bachelard, cette perspective eût été impensable:



Pour donner naissance à la mémoire déformée (au poème), il doit y avoir équilibre entre la mémoire objective et la mémoire subjective. Nous avons vu comment il était possible, par la fabulation, d'inventer cet équilibre. Le poème a tendance, avons-nous affirmé par ailleurs, à mimer l'histoire d'Orphée, ce qui nous a permis d'avancer l'idée selon laquelle il est à la fois « *affirmation* complexe d'un *sujet* » et porteur d'une vérité autodéterminée; il ne peut toutefois pas se matérialiser sans l'« interprétation » (un poème n'est rien sans un lecteur). En tenant compte de tout ce qui précède, une définition de la complexité d'un poème pourrait ainsi se dégager: la complexité d'un poème est la différence entre le potentiel de fabulation analogique d'un poète (le FAP) et le potentiel de fabulation analogique du lecteur (le FAL). La fabulation analogique est la capacité à expliquer, par identification mémorisée et déformée, la réalité d'un « objet », d'un « phénomène » ou d'un « être »¹⁰⁹. Il ressort de cette définition que plus la différence entre le FAP et le FAL est grande, et plus le poème est complexe; et inversement, plus la différence entre le FAP et le FAL est petite, moins le poème est complexe. Évidemment, on aura compris la portée d'une telle définition: d'un lecteur à l'autre, la complexité d'un

poème est variable puisqu'elle se traduit par une aptitude à créer de l'artifice. Ce que le poème « dit » n'est donc pas forcément ce qu'il « est ». La portée de ce travail n'est pas d'élaborer une théorisation de la valeur littéraire d'un poème, ni même, d'ailleurs, d'en discuter, mais de faire ressortir l'aspect conceptuel nécessaire de la complexité du problème relié à l'« interprétation ».

*

Combien de fois avons-nous pu admirer, sur une photo, le sourire amusé et le visage clownesque d'Albert Einstein? Qu'a-t-il pu apporter de plus précieux à la science qu'une initiation à l'« interprétation », c'est-à-dire à la poétisation du sourire?

*

« Orphée a bien apporté aux hommes l'écriture, [...] il l'a [...] apprise des Muses et [...] à ce titre il est le fondateur de la culture générale »¹¹⁰: l'*Orphée de l'écriture*, nous démontre Marcel Detienne, est *affirmé* par l'époque classique de la Grèce antique. La culture primait.

*

Poème et lecteur

Le poème doit être au service de la culture, nous l'avons déjà dit. Il n'est pas inutile de le répéter. Que la complexité d'un poème se traduise en termes d'interdépendance d'un sujet et d'un objet (le poème n'est objet que lorsqu'il est lu) signifie en gros que l'union d'un poème à son lecteur n'est possible que dans le cas où la culture est elle-même au service du souvenir. Toute connaissance appartient à la mémoire inventée. Or, l'imagination, servant de catalyseur entre le fait d'inventer une mémoire (fabuler) et celui de lui faire prendre racine dans le réel (le souvenir), a

un rôle majeur à jouer dans tout processus cognitif. Si le poème veut se mettre au service de la culture, la culture se doit de vénérer le produit artificiel qui est synthétisé lors d'une lecture du poème: elle se doit de faire la promotion de la poésie si elle veut donner à l'art tout l'espace dont il a besoin pour croître sainement.

*

Malheureusement, ce que la culture nous vend, c'est la jouissance de la dissection. Le poème même en souffre, quand il ne s'y oppose et travestit en négativité. Ce dont notre culture fait la promotion, c'est la complication et l'hermétisme parfois disgracieux de la poésie, simple témoin, pensons-nous, de sa résistance à l'autopsie. Ce qui en résulte, c'est la difficulté, pour le poème, de créer entre lui-même et son lecteur, une différence de fabulation analogique; son embarras et sa difficulté à crier les vertus d'une culture générale et, surtout, généralisée.

*

À l'instar d'Einstein qui aura, le premier, vu l'univers avec les yeux d'un artiste, comment voir le poème autrement que nous le rapporte sa complexité: nécessaire sinuosité entre le sujet et l'objet? Le médium d'Einstein n'était ni l'huile ni l'acrylique, mais la mathématique. Le médium dont nous disposons pour créer un artifice à partir du poème, c'est la fabulation. Ont-elles quelque chose en commun?

*

Pythagore et l'Orphisme

Pythagore n'aurait laissé aucun écrit. En pleine époque archaïque, « le choix fait par les Pythagoriciens en faveur de l'oralité et contre l'écriture »¹¹¹ est avant tout d'ordre politique. En effet, la volonté profonde de Pythagore, celle de « réformer la Cité de l'intérieur »¹¹², n'eût eu que peu d'emprise sur le public si elle eût choisi

l'écriture comme mode de transmission: « lorsqu'un message est transmis par écrit, en Grèce ancienne notamment, précise Luc Brisson, l'émetteur n'a plus aucune prise directe sur les destinataires du message. »¹¹³ Figure dominante de l'Âge des Tyrans, Pythagore fit entièrement reposer ses découvertes mathématiques sur « l'examen des rapports musicaux entre la quarte, la quinte et l'octave »¹¹⁴. Ce qui lui aura permis d'établir une théorie du Nombre qui fascine encore, il faut bien l'admettre, les mathématiciens et scientifiques du XXe siècle. « Tout réduire à des nombres est le rêve par excellence des Pythagoriciens »¹¹⁵, nous dit à juste titre Heinz Pagels. Or, « tout réduire à des nombres » suggère que tout est réductible à la musique.

C'est à l'époque impériale que se développa, dans l'imagination des Néoplatoniciens (notamment chez Jamblique et Proclus), l'idée selon laquelle Pythagore aurait été un adepte de l'Orphisme. Chose étonnante, le lien fut établi par Proclus (Ve siècle), lequel avait soutenu, se basant sur un prétendu texte de Pythagore (le « Discours sacré ») — inauthentique, il va sans dire —, l'idée qu'il aurait affirmé, par ce « Discours », avoir été initié à la « science des dieux » d'Orphée par un certain Aglaophamos.¹¹⁶

*

« Le chant d'Orphée produit de l'écriture »¹¹⁷.

*

Évidemment, on ne connaît ce « Discours sacré » que dans l'imagination: ce qui veut dire que l'idée qu'il ait pu exister un tel écrit se conçoit bien alors que, paradoxalement, le fait qu'on ne puisse le concevoir que comme l'œuvre d'un faussaire ne se conteste même pas. « Un faussaire, affirme joyeusement Paul Veyne, est un poisson qui, pour des raisons caractérielles, ne s'est pas mis dans le bon bocal;

son imagination scientifique suit des méthodes qui ne sont plus au programme. »¹¹⁸
Plus au programme ou pas au programme? Reste à savoir si un poisson peut dire la connaissance et pas seulement la soupçonner...

*

Comme l'a bien souligné Luc Brisson, la dimension énigmatique véhiculée par « les doctrines orales des Pythagoriciens »¹¹⁹ s'accorde avec une mystique du secret et de la divination. Or, deviner ou faire circuler un secret c'est soupçonner une certaine forme de connaissance. L'écrit apocryphe n'est, somme toute, en lui-même, qu'un cérémonial dédié à sa propre idée de ce qu'est la connaissance. Que l'on ait attribué à Pythagore la paternité d'un tel écrit n'est pas si déconcertant si l'on songe qu'il n'est destiné qu'à lier Orphisme et connaissance sacrée transmissible par l'écriture. Dans l'esprit de Pythagore, pourtant, la musique précédait sans nul doute l'écriture. Mais, dans l'imagination de ceux qui ont voulu, mille ans plus tard, explorer la profondeur de cet esprit, le « Discours sacré » aura permis de rapprocher ou, plutôt, de créer une interdépendance entre écriture sacrée (par l'Orphisme), musique et théorie du Nombre. Dans l'esprit des Néoplatoniciens, Orphée et Pythagore étaient liés.¹²⁰

*

Orphée nous aurait légué une théogonie dont nous connaissons aujourd'hui trois versions. La plus intéressante (du moins, nous le pensons), la deuxième, aurait été « remaniée », au début de l'ère chrétienne, et s'intitulait: « Discours sacrés en vingt-quatre rhapsodies ». Elle nous semble la plus intéressante pour la simple raison qu'elle est la première théogonie écrite avec la volonté évidente de s'incorporer au phénomène littéraire de l'époque¹²¹; écrite avec la volonté de perpétuer une tradition

qui présage, sans doute depuis Pythagore, la nécessité de permettre au nombre de s'allier à la lettre; de permettre à la lettre, donc, de s'allier à la musique. Cette idée aurait évolué, dans l'esprit des Néoplatoniciens, jusqu'à les dispenser de tout scrupule et d'attribuer à Pythagore lui-même un genre littéraire (le « Discours sacré ») qui attestait déjà, par son contenu, l'idée selon laquelle Nombre, Lettre et Musique étaient indissociables. Un genre littéraire qui allait trouver ses origines chez Orphée.

*

Toute la nuit n'est plus
Qu'une route. En la foulée céleste,
Ce désert du pied! Chant,
Ton nombre est soutenu
Par l'ange de l'Épiphanie.¹²²

*

Que le nombre d'un chant soit soutenu par un ange ne devrait plus étonner à ce point de notre parcours. Pourtant, si nous avons lu ces vers sans passer par Einstein et Pythagore, nous n'aurions certes pas compris tout ce que les anges ont à nous transmettre, en dehors d'une symbolique qui n'intéresse d'ailleurs plus personne: nous aurions laissé dans l'ombre la perspective d'en faire des disciples d'Orphée.

*

Que serait-il advenu si nous avions fait intervenir, dans le processus, les analogies de Postel, c'est-à-dire tout ce qu'elles ont eu, au fil d'une réflexion sur la signification, pour l'humain, de l'acte sexuel, le pouvoir d'évoquer?

*

Le *Cantique des cantiques* et la théorie du Nombre

En 1995 paraissait, dans *Le Devoir*, sous la plume de Lucie Bourassa, un article par le biais duquel elle nous conviait, fort élégamment, à faire l' « expérience spirituelle » dont Fréchette avait, dans *Le Psautier des Rois*, « célébré la joie ». « Les fréquentes évocations de fleurs, de fruits, de parfums, d'oiseaux, relevait-elle d'une façon très juste, rappellent [...] un peu le *Cantique des cantiques*. »¹²³ Ce qui étonne, dans ce commentaire, au demeurant remarquable de perspicacité, c'est le refus de bien marquer que les *évocations* de chair, d'amour, d'érotisme parfois et de délire passionnel, toutes ces choses dont regorge avec bonheur le *Cantique des Cantiques* et que transpose, avec habileté, Jean-Marc Fréchette, constituent une source intertextuelle¹²⁴ beaucoup plus importante que simplement ou, oserons-nous le dire, banalement « discrète ». ¹²⁵

*

Deux extraits du *Cantique des cantiques*:

Sur mon lit, au long de la nuit,
Je cherche celui que j'aime.
Je le cherche mais ne le rencontre pas.
Il faut que je me lève
Et que je fasse le tour de la ville;
dans les rues et les places,
que je cherche celui que j'aime

Moi, j'ouvre à mon chéri
Mais mon chéri s'est détourné, il a
passé.
Hors de moi je sors à sa suite:
Je le cherche mais ne le rencontre pas.
Je l'appelle mais il ne me répond pas.

*

Extraits de « Voix de Marie-Madeleine » (p.24) et « Écrit en la fête de

Thérèse d'Avila » (p. 50):

Éperdue,
Je crois entendre tes pas.

J'ouvre la porte
Et seule la nuit entre dans ma chambre,
[...]

Époux, rends-toi à mon appel
Je te cherche entre les chambres...
Je suis éperdue d'un songe où flotte
ton vêtement.

*

Il y a beaucoup de pommiers dans *Le Psautier des Rois*. Des pommiers qui, le plus souvent, s'apparentent au Christ:

Qui pourra retenir ta splendeur,
Christ pommier¹²⁶

J'ai vu tes membres convulsés
Comme les branches du pommier vieux¹²⁷

Sur ton front taché de fraises des bois
Je tresserai mes mots à même le plus tendre écume
Du pommier, pour que tu te souviennes
De mon amour et de ma joie¹²⁸

*

Extrait du *Cantique des cantiques*:

Comme un pommier au milieu des arbres de la forêt
Tel est mon chéri parmi les garçons.
À son ombre, selon mon désir, je m'assieds;
Et son fruit est doux à mon palais.

*

Comme le « chéri » du *Cantique*, le Christ du *Psautier des Rois*, l'« Époux », inspire un attachement amoureux empreint d'émotion, de tendresse, de joie, de loyauté. Or, cet « Époux », il a des pouvoirs féconds:

Tu es fraîchement ressuscité des morts
Et tu pollinises les cœurs¹²⁹

Et c'est en mourant que ces pouvoirs se manifestent avec une nette expression de plénitude:

Ton regard sanglant est entré en moi.¹³⁰

Car la mort de l'« Époux » fait jaillir la réactualisation d'un souvenir: le Christ est chant:

Et dans l'ouverture
 De ton flanc, je verserai des passereaux,
 Afin que tu ressuscites bien vite
 Et que tu sois de nouveau mon chant de chaque jour¹³¹

Le Psautier des Rois nous instruit de la sensualité et de l'érotisme des anges: ces êtres qui nous « destinent à chanter ». « Les anges jubilent », disait Benoît Lacroix¹³². Certes, ils se réjouissent. Ils semblent jouir aussi:

Mon ange gardien, grande vague de délices,
 Est penché sur moi
 [...]

 jubile,
 Ô mon ange, lame venue de l'éternité;
 Et fête en moi l'archange Michel¹³³

*

Pourquoi s'être attaché à ce point au *Cantique des cantiques*? Au-delà d'une splendeur poétique par laquelle est célébrée à la fois la nature, avec tout ce qu'elle a de grandiose, et l'amour physique, dont le pouvoir d'irradiation est intensément associé à une félicité mentale, ce chant célèbre avant tout la fidélité d'une bergère à son amant. *La Traduction Œcuménique de la Bible* présente, dans son introduction au *Cantique*, cinq interprétations susceptibles d'expliquer l'insertion d'un tel poème dans la *littérature biblique*. L'une d'elles (l'« interprétation dramatique ») consiste à «[accepter] la réalité sexuelle du *Cantique* mais [à en évacuer] le scandale en mettant au premier plan la fidélité ». ¹³⁴

Extrait du *Cantique des cantiques*:

Tu es un jardin verrouillé, ma sœur, ô fiancée;
 Une source verrouillée,
 Une fontaine scellée!

Le Psautier des Rois exploite ce thème de la fidélité en lui donnant une dimension christique: le Christ est l'« Époux ».

*

Prendre connaissance de l'exubérance imaginative de Postel nous a permis d'avancer les postulats suivants: premièrement, que la copulation originelle et virtuelle est symbolique, chez l'être humain, d'une imagination saine; deuxièmement, qu'en cultiver la virtualité permet de garder potentiellement intacte la virginité de la femme, ce qui rend possible, symboliquement, le maintien des facultés imaginantes. Une imprégnation de ces deux orientations purement artificielles permet, en retour, aux « projections psychologiques » et charnelles de l'*anima* et de l'*animus* de se stabiliser. C'est la fonction principale du mariage sacré: les vœux de fidélité racontent essentiellement — il y a bien récit, à ce moment, au sens fort du terme — qu'une relation extraconjugale détruit à jamais cette dynamique de la copulation virtuelle; dynamique, rappelons-le, que seul nourrit le culte de la virginité. Une relation extraconjugale virtuelle détruit les facultés imaginantes issues des « projections psychologiques » et charnelles de l'*anima* et de l'*animus*. Désacraliser le mariage reviendrait, par conséquent, à penser qu'une relation extraconjugale réelle a la possibilité de répondre à un besoin d'amorcer une nouvelle quête de ce culte de la virginité. Comme quoi la virginité sacrée n'a rien à voir avec la virginité « morale ». Nous verrons un peu plus loin à quoi se rattache essentiellement le désir de sacraliser l'imagination.

Nous avons également vu comment l'histoire d'Orphée — par la lyre — s'ingénie à actualiser ce culte: dans ce cas, ce sont les pouvoirs surnaturels d'un homme qui se transforment jusqu'à devenir le support d'un discours — le poème — porteur de vérité, au cœur de laquelle interagissent artifice, imagination et sacralisation.

Dans la mythologie biblique, ce ne sont plus les pouvoirs surnaturels qui se transforment en une vérité, mais l'amour: « Ne t'attarde pas avec la joueuse de lyre »¹³⁵, dit Ben Sira à son fils. (La lyre n'appartient définitivement pas à la femme). « As-tu une femme selon ton âme? dit-il encore: Ne la chasse pas. Mais ne te fie pas à celle que tu ne peux aimer. »¹³⁶ En d'autres termes, c'est à la sauvegarde de la pureté originelle (l'artifice qui permet à l'imagination de fleurir) que se voue l'amour, cette nouvelle vérité. C'est bien pour l'amour que *jubilent* les anges du *Psautier des Rois*. C'est à l' « Aimé » (le Christ) que l'on destine les pouvoirs de la lyre:

De quoi t'embaumera-t-on, Aimé
Avec la lyre des doigts ouverts?¹³⁷

Certes, ici, Fréchette fait allusion à la lyre de David. Mentionnons toutefois, après Guthrie, que cette allusion n'est pas sans rapport, dans la mémoire chrétienne, avec l'image du citharède « au nom fameux ».¹³⁸ Ni dans la mémoire poétique, avec les *Sonnets d'Orphée* de Rilke.

*

Qu'Orphée ait tracé un parcours, dans l'esprit de Fréchette, par le biais duquel Pythagore puisse abreuver sa théorie du Nombre (une théorie qui, dans l'esprit de ceux qui nous ont précédés, n'était pas incompatible avec la lyre d'Orphée) est une chose concevable si l'on songe que ce sont ces mêmes anges qui *jubilent* qui nous indiquent aussi la voie du chant, c'est-à-dire la voie du Christ « Époux », celui qui, par amour, a fait prendre chair au Verbe:

Ange,
Donne-moi la clef du paysage,
Afin que je sois consumé par le nombre amoureux
Et par la proportion...
[...]

L'ange de ma compagnie,
Celui qui me destine à chanter¹³⁹

*

La voie du chant est du domaine de l'universalité (de la *proportion*): le *nombre amoureux* (le chant) est offert à soi à partir du moment où l'ange nous initie au secret (*donne-moi la clef*). Dès que cette voie a pris racine dans le culte de la virginité (le *nombre est amoureux*), elle n'est plus assujettie à la sexualité.

*

Orphisme et homosexualité

La mort du Christ fait apparaître, chez Fréchette, le culte de l'« Époux » universel. Or, pour atteindre cette instance globalisante (cette félicité divine), le Christ doit se départir de ses attributs psychologiques terrestres (l'*anima* et l'*animus* doivent le quitter). Pour Postel, les deux *instances psychologiques* de l'humain, que sont l' *intelligence active (animus)* et l' *intelligence passible (anima)*

ont un siège corporel: la tête pour l'âme rationnelle (dont le symbolisme est le blanc, couleur masculine, et l'analogique du corps inférieur est le chyle, lui aussi blanc), le sang pour l'intelligence passive (dont la couleur symbolique est le rouge, associé au féminin, et qui s'unit étroitement à la 'chair')¹⁴⁰:

Christ ruisselant
De lait et de sang,
Mon Époux dansant
Sur sa croix juvénile.¹⁴¹

La mort du Christ est figurée par un écoulement de l'*animus* et de l'*anima*: le lait étant vraisemblablement le chyle qui s'échappe de son flanc transpercé. La transe de l'agonie accompagne cet écoulement à la manière d'une ultime phase initiatique par laquelle l'adepte accède à une étape supérieure. Le décès de Jésus de Nazareth donne l'occasion à l'« Époux » qu'il est, de s'universaliser. Témoin le titre du

poème: « Voix d'un saint », qui fait du Christ l'« Époux » d'un homme; qui fait de Fréchette, donc, l'interprète d'une conception universelle de l'imagination. Pour Postel, au contraire, seule la parousie (la venue réelle de la polarité féminine de l'« instance imaginative », incarnée dans un « nouveau » Christ) constituait l'espoir d'une imagination reconstituée: la conception sacrée d'un Christ homosexuel n'avait sans doute aucune place dans sa mémoire des mythes.

*

Le souvenir de la mort d'Orphée conserve, par les différentes traditions qui en rapportent les faits, l'interprétation selon laquelle ce sont des femmes thraces qui, après l'avoir tué et mis en pièces, auraient jeté ses membres dans le fleuve de l'Hèbre. Or, si les raisons de cette furie et de cette attitude des femmes à l'égard d'Orphée varient d'une tradition à l'autre (elles l'auraient tué par hargne envers l'homme qui refusait leurs avances ou encore par vengeance sur celui qui détournait d'elles les guerriers thraces occupés à se faire charmer par la lyre du citharède et à recevoir de lui les préceptes orphiques¹⁴²), il demeure incontestable que ce sont ces mêmes raisons qui font survivre à la fois le culte de la virginité d'Eurydice et celui, plus « tragique », de l'« Époux » universel. Supposer, comme le font certaines traditions, la misogynie ou l'homosexualité d'Orphée (l'exclusion des femmes des cercles d'initiés en témoignerait) n'a d'intérêt (et il est capital) que dans la mesure où la dynamique entre Eurydice et son « Époux » puisse demeurer active dans la mémoire universelle, qui est déformée (asexuée). Imaginer un Orphée homosexuel ou, encore, imaginer la sauvagerie des femmes sur un Orphée misogyne est nécessaire au bon fonctionnement du mythe puisque, du coup, c'est toute la symbolique du désir de l'« interprétation » (de l'imagination productrice

d' « écriture polyphonique ») qui se trouve assujettie à la tradition mythique elle-même.

*

D'où nous vient et à quoi se rattache le désir de sacraliser l'imagination?

*

Boèce: Orphée et la gravité terrestre

Si, dans la réalité, nous avons recours à des moyens artificiels pour défier la gravité terrestre, il en est tout autrement dans l'imagination: place aux pouvoirs surnaturels et aux ailes d'or qui gouvernent alors, avec l'aisance que procure une nature généreuse, une réalité gravitationnelle ne comportant plus que très peu d'incidences contrariantes.

La fascination qu'exerce sur l'esprit de l'homme le phénomène de la pesanteur est sans doute proportionnelle à son désir profond d'en braver les conséquences parfois incommodes. Qui sait au juste pourquoi l'*Australopithecus* s'est mis à marcher, il y a cinq millions d'années, sur ses membres inférieurs: a-t-il pris conscience de sa capacité à éloigner du sol son centre de gravité? Y aurait-il pris un plaisir auquel il aurait associé l'euphorie momentanée que procure l'orgasme? La copulation en position verticale aurait-elle précédé la marche? Quoi qu'il en soit, marcher sur ses membres inférieurs a permis à ce premier hominidé de développer ses membres antérieurs et de leur allouer des fonctions qui, jusque-là, avaient été inenvisageables. Bien sûr, on devra attendre l'arrivée d'*Homo sapiens sapiens* pour voir apparaître les premières manifestations religieuses et artistiques, lesquelles, rappelons-le, auraient été inimaginables sans qu'un lointain ancêtre ait avant tout pris conscience d'un « haut » et d'un « bas ».

*

Comment le phénomène de la pesanteur, omniprésent, sans doute depuis des temps immémoriaux, dans l'esprit de l'homme, a-t-il pu évoluer dans le langage imaginant? Comment s'est-il présenté à la mythologie classique? En porte-t-elle seulement des traces?

*

Lorsque Boèce fut emprisonné, il eut l'admirable idée de se faire *consoler* par la philosophie. Il consacra à l'histoire d'Orphée un chant inoubliable dont voici, saisissants, les premiers ainsi que les derniers vers¹⁴³:

Heureux qui a pu contempler
Du bien la source lumineuse,
Heureux qui a pu détacher
Ses lourdes chaînes terrestres.

Hélas! À deux pas des portes de la nuit
Orphée son Eurydice
Vit et perdit à jamais.
Oui cette histoire vous concerne
Vous qui, dans la lumière céleste
Cherchez à conduire votre âme.
Car si on laisse son regard
Se tourner vers l'antre du Tartare,
Ce qu'on a de précieux avec soi
On le perd en regardant en dessous de soi.

*

Boèce vécut de 480 à 525. L'Empire d'Occident venait de s'effondrer. Rappelons, à titre indicatif, qu'en 381, Théodose avait proscrit le paganisme et interdit les sacrifices sanglants; qu'en 393 étaient célébrés pour la dernière fois les Jeux Olympiques; et qu'en 395, l'Empire de Rome se divisait, laissant la Grèce à l'Empire d'Orient. Les cosmo-théogonies orphiques prirent, dans l'Empire d'Orient, un essor nouveau avec les Néoplatoniciens Damascius (fin Ve- début VIe) et Proclus (412-485), pour qui les textes qu'on attribuait à Orphée étaient des « écritures saintes ». Comment expliquer ce renouvellement de l'intérêt pour le mythe

d'Orphée? Si Guthrie se permet d'affirmer, d'une part, que « lorsqu'un Néoplatonicien citait les œuvres orphiques, c'était souvent avec l'idée de parer ses doctrines personnelles d'une teinte d'antiquité »¹⁴⁴, et, d'autre part, que « l'attrait d'Orphée [...] a toujours été beaucoup plus universel que celui de la plupart des autres figures légendaires »¹⁴⁵, il n'est pas extravagant d'essayer de comprendre dans quelle mesure la *teinte* a rendu grâce à l'*universalité*. C'est bien d'une mémoire dont il est question ici. Et cette mémoire — si nous songeons, entre autres, à la cosmogonie léguée par Damascius¹⁴⁶ — est principalement parvenue aux Néoplatoniciens via des versions de cosmogonies orphiques proposées par des apologistes chrétiens, pour la plupart, paradoxalement, « ennemis acharnés »¹⁴⁷ d'Orphée. Qu'est-ce que l'histoire d'Orphée pouvait-elle bien contenir qui fût assez important pour justifier une telle persistance? Que la proscription des sacrifices sanglants ait permis, dans l'idée des Néoplatoniciens, d'attribuer, à la doctrine orphique, tout autre chose qu'une attitude religieuse purement anti-conformiste, n'est pas inconcevable. Car contrairement à la religion de la Cité, pour laquelle le sacrifice sanglant constituait le principal rituel, celui, donc, contre lequel personne, sous peine d'être considéré comme un hors-la-loi, n'avait le loisir de s'insurger, l'Orphisme exhortait ses adeptes à s'abstenir de tout rite sacrificiel et de toute absorption de chair animale, sous peine de raviver la colère de Perséphone. L'ascétisme auquel devait se soumettre un adepte de l'Orphisme n'avait cessé d'être une manifestation politiquement « marginale » qu'au moment, sans doute, où Théodose avait interdit le rituel du sacrifice, c'est-à-dire en 381. En outre, Eliade nous rappelle que la pensée chrétienne avait probablement été forcée de christianiser la figure d'Orphée puisqu'elle se rattachait à toute une dimension *populaire vivante* de la *religiosité*

grecque, étant donné ses affinités avec les « religions des Mystères »¹⁴⁸. Ce qui fait dire à Guthrie que

le nom [d'Orphée] avait survécu et cela ne manquait pas d'importance: cela signifiait que certaines croyances, certaines cérémonies, certaines poésies se trouvaient associées dans quelques esprits à ce qu'on suppose être l'une des plus anciennes traditions religieuses helléniques »¹⁴⁹.

Boèce, qui fut formé à l'école d'Athènes, a sans doute été le témoin de cet intérêt que le nom d'Orphée a suscité chez les Néoplatoniciens d'Athènes et d'Alexandrie. Et comme cet intérêt ne semblait plus vouloir se détacher de la mémoire ancestrale (Guthrie souligne que « Damascius [...] invoque l'autorité d'Eudème pour l'une de ses citations »¹⁵⁰: une autorité, par conséquent, vieille de presque mille ans), il n'est pas totalement fantaisiste d'admettre qu'il subsistait, dans les premiers esprits du Moyen Âge, des traces d'une histoire dont l'autorité et la constance semblait vouloir perdurer. Quelles sont ces traces?

*

La meilleure façon, pour l'homme, de défier la gravité terrestre, c'est encore de s'imaginer volant. Or, le vol a ceci de contraignant: il oblige tôt ou tard celui qui s'y adonne à se poser. Ce que l'imagination ne veut pas. Alors elle invente l'âme, laquelle, après la déchéance du corps qui la retenait, peut s'envoler librement dans un espace-temps divin. Cette âme-là, c'est l'âme des chrétiens. Elle est l'entité qui rappelle à l'homme que la pesanteur est son pire ennemi. Mais, comme toute chose issue de l'imagination, cette « âme » a des racines dans les temps immémoriaux.

*

Orphée aurait vécu, justement, dans ces temps immémoriaux. Ce qui subsiste de sa mémoire — ce qui résiste, d'une certaine façon, à travers les âges — c'est une

volonté peu ordinaire à enseigner aux hommes qu'ils possèdent une âme immortelle. « Souillée par le meurtre ancestral »¹⁵¹, cette âme est condamnée, en dépit de son contenu dionysiaque, à ne pouvoir se libérer de son emprisonnement par le corps tant et aussi longtemps que la colère de Perséphone n'aura pas été apaisée. Il s'ensuit que, pour l'adepte de l'Orphisme, le premier devoir dont il doive s'acquitter est de conduire sa vie selon les règles ascétiques du *bios orphikos* (pas de sacrifices sanglants, aucune absorption de chair animale, etc.¹⁵²). Lorsqu'il s'agit, en d'autres mots, de s'autoriser — l'Orphisme est l'apprentissage d'une certaine forme d'autodiscipline — à prendre son envol, c'est-à-dire à défier les lois sacrées de la Cité, de nouvelles frontières doivent être définies. Par analogie, s'appliquer à défier la loi de la pesanteur implique qu'une nouvelle façon de s'approprier l'espace soit envisagée; que les confins du territoire soient redéfinis, la notion de limite (frontière, borne, seuil, horizon, etc.) étant indissociable d'une représentation du « haut » et du « bas », représentation qui constitue, pour l'homme, une obsession — dans le sens d'idée — de chaque instant. Si la mort est significative de libération, c'est dans la seule mesure où la vie qui la précède s'est accommodée d'un ensemble de limites par lesquelles la conception imaginative de la gravité terrestre vaincue a pu trouver l'espace nécessaire pour se développer.

*

Boèce affirme, par les quelques vers cités plus haut, la supériorité de l'âme chrétienne sur l'âme orphique. En effet, Orphée a connu une fin tragique parce qu'il a regardé en dessous de lui: sa conscience de la pesanteur n'est pas allée jusqu'à imaginer l'importance primordiale de la notion de frontière. L'interpréter de la sorte (*Hélas! à deux pas des portes de la nuit / Orphée son Eurydice / Vit et perdit à*

jamais) montre assez combien, dans la mémoire des Néoplatoniciens, le mythe d'Orphée, par le déroulement tragique dont font état les différentes traditions qui le racontent, est redevable à cette « source lumineuse », à cette « lumière céleste » à l'autorité de laquelle le citharède ne s'est pas soumis. Toute permission s'assujettissant nécessairement une limite, il est clair que, dans l'imagination des *faussaires* qui donnèrent vie à Orphée ainsi qu'à ses histoires, la puissance dont les dieux lui faisaient présent n'avait la possibilité de surgir à ses yeux qu'au moment où, sortant des ténèbres avec sa femme, il aurait prouvé qu'il acceptait de comprendre que la permission des dieux était une prérogative essentiellement frontalière. Mais ce n'est pas ce qui se produisit:

aux frontières de ce qui t'était permis
Tu as semé par-dessus l'abîme
les fragments de ce que tu as été¹⁵³.

Ces « fragments » sont des morceaux de légende qui ont, eux aussi, contribué à nourrir le fantasme humain de la pesanteur: Orphée est un enchanteur qui connaît bien les phénomènes et les secrets de la nature. Si les rochers et les arbres se déplaçaient pour aller vers lui, c'est que la gravité terrestre n'avait pas beaucoup d'emprise sur l'ardeur de son chant. Mais, ce feu, cette ardeur, donc, n'aura plus les mêmes pouvoirs au retour de l'Hadès:

le brasier que tu portes projette-t-il
des ombres qui te précipitent dans un gouffre
[...]
combien de poèmes faudra-t-il détruire?¹⁵⁴

L'ardeur légendaire et ingénue du chant d'Orphée, ce pouvoir surnaturel destiné à défier la gravité, se transformera en un ascétisme mythique (l'ascèse a quelque chose du brasier desséchant) par lequel le poème aura à souffrir (tant il aura à se multiplier pour crier l'intimité et l'inséparabilité du « haut », du « bas » et de la

frontière) de proclamer l'immortalité de l'âme, cet artifice imaginé par l'homme pour s'assurer une domination sur la nature.

*

Bien que je sache ce que je dois briser
pour me soustraire à ce qui m'opprime
des poèmes que j'ai noués un à un
et qui me lient à des abîmes qui hurlent¹⁵⁵.

*

Ces « abîmes », à jamais rattachés, par la mort, à la notion de frontière,

tu ne mourras pas sans que je sois là
je serai sur le seuil
[...]
la chambre sera remplie de ta présence
l'ombre violacée m'aveuglera¹⁵⁶,

ces abîmes — ces limites — sont comparables à l'ardeur du « brasier »:

Sur le seuil qui brûle¹⁵⁷.

Or, le feu, par la *verticalité de ses flammes* (Bachelard), provoque des « rêves où l'au-dessus oublie, supprime l'en dessous. »¹⁵⁸

Le combat incessant que tu as mené
Contre les ténèbres ingénieuses à se glisser
Entre toi et les êtres qui t'ont été confiés
Est-il un flambeau que tu brandis?¹⁵⁹

La perte d'Eurydice était nécessaire à Orphée; nécessaire aussi à Boèce. Cette perte était l'assurance d'une séparation permettant à l'imagination de poursuivre le plus grand défi qui soit: s'opposer ardemment mais aveuglément à la plus contraignante des lois de la nature...

Les années qui s'éternisent à pourrir
Ne t'empêcheront pas de te hisser¹⁶⁰.

*

Dans l'esprit de Boèce comme dans celui de tous ces faussaires qui nous livrèrent un Orphée aux mille facettes; dans l'esprit des apologistes chrétiens qui utilisèrent sa mémoire pour parer Jésus d'une auréole plus grande encore; bref, dans tous les esprits qui jugèrent bon de s'approprier une histoire dont la portée n'avait même plus à être exposée, subsistait, intuitivement, le besoin de poursuivre l'œuvre de celui qui, le premier, marcha sur ses membres inférieurs.

Un poète dont le vers allie le thème même du poème ou du chant à des notions comme celles d'altitude, d'abîme, de frontière et d'espaces circonscrits (*Par-delà ton visage qu'emplit mon poème* (p. 8); *de ce qui est promis au chant / à la frontière du désir et des mots* (p. 12); *la plume [le poème] qui se tait / est une fanfare à l'horizon* (p. 25); *te souviens-tu de toutes les maisons / où tes poèmes t'ont conduit* (p. 61); *dans le ciel du poème* (p.62); *ton poème est-il issu de la ténèbre?* (p. 65)) a son mot à dire à propos d'un univers mythique qui, est-il nécessaire de le rappeler, n'est jamais *fixé*¹⁶¹. Qu'un poème ne soit pas directement adressé à la mémoire d'Orphée ne signifie en aucun cas qu'il n'en soit pas tributaire, sinon entièrement, du moins en partie:

Tu regardes ce poème pur
comme un front innocent
et tu doutes qu'il mène
aux plus hautes cimes

l'empreinte invisible
travailleuse
de l'originelle souillure¹⁶²

Certes, Michel Muir est un bon chrétien (!). Ce qui n'est pas sans ennuyer le lecteur moderne. Or, ce qu'un tel bon chrétien puisse dire du poème annonce l'émergence renouvelée de la plus troublante des obsessions de l'homme: celle du sol, de l'assise. L'obsession d'un *animus* trop bien implanté, l'obsession de la

pesanteur. Le recueil de Muir, *Les armes convoitées du cœur*, avec sa recherche d'un sens à donner au poème, réussit à munir le lecteur d'un prodigieux arsenal de guerre; une guerre dont l'histoire d'Orphée nous raconte les enjeux et contre la fin de laquelle elle invite tout lecteur de poésie à se battre dans chacune des limites de ses possibilités.

*

« *Les oiseaux sont des dinosaures bricolés...* ». Tel est le titre d'un des derniers paragraphes d'*Oiseaux, merveilleux oiseaux*, par la lecture duquel Hubert Reeves nous invite à reconnaître, comme le stipule la *version la plus populaire*, que certains dinosaures (ceux qui ont échappé à l'extermination), auraient appris à voler « en étendant les bras pour maintenir l'équilibre en courses rapides »¹⁶³. Ainsi seraient apparus les premiers oiseaux. Que cette *version populaire* soit vérifiable ou non n'est pas, en soi, une chose réellement importante. Dans l'esprit d'un scientifique, en revanche, s'est introduite l'idée selon laquelle il est primordial de mentionner que la pesanteur aurait été primitivement vaincue, par l'animal, pour des raisons d'équilibre.

*

Orpheus Caledonius et la gravité terrestre

Le folklore anglais nous a légué une très belle chanson, publiée pour la première fois, en 1597, par John Dowland, célèbre luthiste de la Renaissance; cette chanson, originellement intitulée *Waly, waly*, reçut ultérieurement un autre titre: *Orpheus Caledonius*. En voici des extraits:

The water is wide, I cannot get o'er
And neither have I wings to fly.
Oh give me a boat that will carry two
And both shall row, my love and I.

.....
 A ship there is and she sails the sea.
 She's loaded deep as deep can be
 But not so deep as the love I'm in
 I know not if I sink or swim.

Orpheus Caledonius (*calédonien*, c'est-à-dire écossais) raconte l'histoire d'un amour qui s'est évaporé, laissant la persona poétique dans un état d'affliction dont l'infortune n'a d'égale que la lourdeur de l'impuissance. La solitude n'est pas évoquée comme principal motif de la plainte: au contraire, le sentiment amoureux est personnifié, s'imposant à l'auditeur comme un être de plénitude, comme un être réel. Or, ce qui caractérise la plénitude, au sens propre du terme, c'est la pesanteur: ce qui est plein est également lourd. La persona poétique est remplie d'un amour qui la fait *couler*. La largeur de la rivière à traverser — l'affrontement de l'épreuve — est telle qu'un franchissement n'est envisageable que dans la mesure où l'on puisse s'envoler. Pour ce faire, *Orpheus Caledonius* s'en remet à la négation: *And neither have I wings to fly*. Ne pouvant *pas* s'envoler, la persona poétique devient la victime déçue d'un amour affecté:

I leaned my back up against some oak,
 Thinking that he was a trusty tree.
 But first he bended and then he broke
 And so did my false love to me.

Par conséquent, l'air que « les oiseaux respirent »¹⁶⁴ est envisagé comme le milieu générateur d'amour authentique. Si la persona poétique avait eu des ailes, s'il elle avait eu le pouvoir 'physique' et bien réel de défier la gravité terrestre, son chant n'aurait pas été une plainte mais une ode à l'air, un *hymne à l'amour*. Tout se passe, dans cette chanson, initialement destinée à être accompagnée du luth, comme si Orphée avait perdu la mémoire de sa lyre. Seuls subsistent, à l'état de négation, des fragments d'une histoire mythique qui rappellent à quel point elle est bien peu de

choses sans le concours des oiseaux. « La voix d'Orphée a même perfection inaltérable, même sûreté que celle des oiseaux. Obliquant vers l'aigu, vers le grave, elle visite du monde tous les étages. »¹⁶⁵ Ici, Jacquemard et Brosse retracent avec habileté une analogie qui permet à elle seule de saisir toute l'ampleur de ces deux notions qui ont été traitées précédemment, à savoir le « haut » et le « bas ». Or, ces notions se trouvent liées à la voix qui, « semblable au vent », est « détentrice du rythme de la vie » et « porteuse du souffle »¹⁶⁶. La voix « provoque l'immortalité » parce qu'elle « porte le message des mots »¹⁶⁷. Des mots que les oiseaux comprennent bien puisqu'ils traduisent un désir d'apesanteur. « Le plus ancien témoignage » de la « réputation fabuleuse » d'Orphée, nous dit Reynal Sorel, « évoque les oiseaux planant au-dessus de [sa] tête »¹⁶⁸.

Pourtant, la voix d'Orphée n'est rien sans sa lyre: Pierre Brunel ose presque dire qu'elle est une « bouée de sauvetage »¹⁶⁹ ; elle est, affirme-t-il, « sa première compagne »¹⁷⁰; elle est « à la fois l'instrument et le symbole de [sa] force »¹⁷¹. Orpheus Caledonius, ayant oublié le sens de son instrument accompagnateur, chante un amour que n'ont peut-être pas approuvé les oiseaux:

Le vent envie la harpe.¹⁷²

L'inverse, sans doute, est aussi vrai. Sans une dynamique quasi 'psychologique' entre ce milieu ambiant, cet air que *respirent les oiseaux* — c'est-à-dire le vent — et l'instrument terrestre, propagateur du miracle musical, il ne peut y avoir d'équilibre entre la pesanteur et la volonté humaine de s'y soustraire.

*

Lorsque Issenhuth évoque le poisson volant (l'« Exocet ») qui « plane » et qui « déride l'air », c'est pour spécifier que l'homme demeure « perplexe » devant ce

« semblant d'essor ». En effet, qu'est-ce que « déridier l'air » quand on peut s'y soumettre:

Béatitude
Euphorie d'obéir à l'air¹⁷³.

*

L'équilibre entre Dionysos et Apollon

Dans le recueil *Entretien d'un autre temps*, il y a mariage entre le vent ou l'air (*anima*) et la lumière ou le soleil, « signe alchimique de l'or »¹⁷⁴ (*animus*: « Ah! Combien cet « or » est masculin! »¹⁷⁵). Pourtant, cette alliance ne serait pas célébrée sans la présence tamisée de l' « ombre », du « soir », de l' « avenue légère éclipcée », des « ténèbres », de la « nuit », du « néant », et, pourquoi pas, de l' « atonie ».

Sommeil, retire la forêt
Du monde, et que l'astre vieux
Revienne du néant lumière¹⁷⁶.

L'ombre est souvent projetée par la « forêt », le « bois », les « arbres », les « branches », toutes figures de l'enracinement, ainsi que du repos de l'oiseau:

Ombres mêlées
Oiseau et bois.¹⁷⁷

*

Brosse et Jacquemard rappellent qu'Orphée est « l'adorateur d'Apollon en même temps que celui de Dionysos. »¹⁷⁸ C'est l' « antinomie nécessaire entre le ténébreux Dionysos et l'Apollon solaire »¹⁷⁹ qui permet à Orphée de faire jaillir une musique et un chant incantatoires. Nous préférons le terme d'équilibre à celui d'*antinomie*: l'*antinomie* étant statique, elle est par conséquent réfractaire à toute idée de mouvement, ce qui, étant donné les très nombreuses versions qui constituent l'histoire des tribulations d'Orphée, représente un embarras certain pour celui qui

tente de dégager de ce *mythe* une gestuelle épistémologique. Il n'y a pas antinomie, chez Orphée, entre le dieu solaire et le dieu du délire; il y a plutôt un admirable équilibre entre ce que l'un fait de la poésie et, à travers elle, ce que l'autre en dit: « la poésie d'Orphée est en premier lieu le chant d'Apollôn — expression, apparence, musique et parole — mais son contenu [...] exprime le mystère de Dionysos. »¹⁸⁰

L'homme, selon le mythe orphique, est né des retombées de la suie des Titans qui avaient été foudroyés par Zeus après qu'ils eurent tué et mangé son fils, Dionysos. L'homme, par sa nature titanesque, se souvient du moment où cette suie qui l'engendra dansait dans l'air; par sa nature dionysiaque, il a souvenir d'une âme divine immortelle capable de s'envoler jusqu'à l'Olympe; par sa nature humaine, enfin, il est aussi attaché à la terre: la lyre apollinienne lui apprendra à se manifester, à vouloir, comme les anciens dinosaures, défier la pesanteur pour des raisons d'équilibre.

*

Pour Issenhuth, il est indéniable que l'air — le vent: *ce monde de portée étrange*¹⁸¹ — achemine la musique (le chant) jusqu'à la lumière. André Brochu a eu l'heureuse idée, lorsqu'il a fait l'éloge d' « Hymne aéré », de mentionner la « force montante de la musique » et de l'associer à une écriture poétique qui révélait un « parfait équilibre d'intentions diverses »¹⁸². Certes, équilibre et apesanteur peuvent, ici, se complaire en compagnie l'un de l'autre parce que le poème, « merveilleux [...] de maturité pas ennuyeuse mais — miracle! — inventive », devient chant qu'accompagne un instrument (« Hymne aéré » est destiné à être accompagné — du moins virtuellement — à l'orgue). Pas d'équilibre sans une dynamique virtuelle entre apesanteur et gravité terrestre, entre l'*anima* et l'*animus*, entre le chant d'Orphée et la

musique de sa lyre: sans l'enracinement originel (sans référence spatiale), le mouvement n'a aucun sens.

Entendre, et te fêter
Fièvre et peine, entendre

En aventure nue
Amertume éludée
Ton désir non confus
Non conforme fleurir

Et méditant monter!¹⁸³

Nous n'apprendrons rien à personne en disant que la référence spatiale, dans un poème, c'est le mot lui-même. Dans ce poème, la dynamique entre apesanteur et gravité terrestre est d'ordre phonétique. « La musique n'a pas de mots »¹⁸⁴, nous dit Claude Lévi-Strauss. Il a parfaitement raison. Or, les mots ont des sons au contact desquels il n'est pas impossible d'entendre une musique. Témoin les allitérations d'*Hymne aéré*: l'arrangement, entre eux, des phonèmes consonantiques / vocaliques dominants ([e], [t], [r], [ã], [ʒ], [f], [y], [m], [d]) et des phonèmes consonantiques / vocaliques dont l'occurrence est moins marquée ([a], [k], [ε], [n], [i], etc.) indique, d'une façon générale, une ascension progressive du *fardeau* chromatique, puis, au dernier vers, son abandon définitif. En effet, l'équilibre des vers 1 et 2 est interrompu par les vers 3 et 4, alors que surgit le [a], dont la chromaticité sonore est très grande. À partir de là, le ton devient plus « lourd ». Ce phénomène se poursuit, dans les vers 5 et 6, alors que l'intention est de marquer le [ʒ] par un [k], également très chromatique. En réalité, l'aspect sonore de ce poème indique une coupure — un sommet? — au vers 5, alors que le vers 6, avec une répétition de la vibrante discontinue [r], annonce un allègement de la chromaticité. Enfin, il est remarquable d'observer que le dernier vers contient à peu près tous les phonèmes les plus

importants ([e], [t], [ã], [õ], [m], [d]), à l'exception du [f], du [y], et du [k] (principalement les phonèmes du mot *confus*). La musique veut s'élever (*monter*) dans les airs. Le [k], étant extrêmement riche en vibrations sonores, doit être éliminé: *confus* est un mot chargé d'un champ sémantique ainsi que d'une chromaticité sonore où la pesanteur est sans nul doute la raison pour laquelle il est opposé à *monter*. Le dernier vers constitue phonétiquement l'ultime libération tonale du poème. *La musique n'a pas de mots*. Certes, les mots n'ont pas de notes musicales, mais ils auront toujours des sons.

La musique, avec ses mots sonores, s'élève avant tout parce qu'elle est une contemplation chantée de l'infini:

Infini n'es-tu pas chanté?¹⁸⁵

*

L'histoire d'Orphée professe la recherche d'un équilibre entre une mémoire objective (rattachée aux nombreuses péripéties de la lyre terrestre) et une mémoire subjective (le chant de l'infini porté par l'air que *respirent les oiseaux*). Fabuler, avons-nous affirmé plus haut, c'est inventer un équilibre entre ces deux mémoires; c'est, par la même occasion, donner naissance à l'artifice, ce poème qui n'a pas soif. Il découle de tout ceci que l'histoire d'Orphée nous instruit d'un chemin à suivre qui nous permettrait d'optimiser — on nous pardonnera ce terme à la mode — nos chances de faire d'une simple lecture le royaume d'une forme artistique à naître: celle qui raconte la complexité du poème.

*

La mythocritique au service de l'artifice

La mythocritique au service de l'artifice: c'eût été un excellent sous-titre à donner à ce travail. Mais, pour avoir le plaisir de l'exhiber en page couverture, il eût fallu, dans un premier temps, avoir fourni au départ une panoplie de définitions ennuyeuses par la seule présence desquelles la notion même d'*artifice* eût perdu une bonne partie de l'arbitraire de son signifiant. En effet, dans ce cas, un suspense artificiellement démonstratif eût été impossible à imaginer pour la simple raison que du mot *artifice*, eh bien, aucune définition acceptable n'eût pu être envisagée (comprend-on assez maintenant pourquoi?) sans prendre le risque de détruire le bien-fondé d'une tradition scientifique habituée à prendre son envol à partir d'un postulat et non à partir d'un caprice lexical (!); du coup, il eût été nécessaire de remplacer l'idée d'artifice par un mot plus « sérieux » ou, disons-le, nettement trop suggestif. Il eût également fallu, dans un deuxième temps, préparer le lecteur à jongler avec diverses mythocritiques, l'éthique traditionnelle voulant qu'une analyse soit avant tout fondée sur une assise à toute épreuve. Dans ce cas, la notion d'« artifice » n'eût jamais pu revêtir le signifié que nous avons tenté de lui donner, à savoir celui que traduit à merveille ces brefs mots: *invention démonstrative* ou *démonstration inventive*. En tout cas, le lecteur critique eût été réticent à admettre que « toute 'représentation' — pour ne pas dire banalement « pensée » humaine — l'est en tant que représentation de quelque chose hors du moi »¹⁸⁶ et que, dès lors, « toute mythocritique repose sur des couches sémantiques plus impliquantes que les lignes du texte proposé »¹⁸⁷. Le lecteur n'eût jamais pu admettre la fabulation comme moyen légitime d'inventer une démonstration qui puisse, à son tour, dépasser ses fonctions cognitives. Notre lecteur ne peut être que créatif.

*

Toute mythocritique part d'un support écrit: elle a pour but de démontrer comment la modulation entre les différents mythèmes (plus petites « unités sémantiques » d'un mythe, « signalées par des redondances »¹⁸⁸) répertoriés lors de la lecture et de l'interprétation d'un texte peut, premièrement, être à l'origine d'un bouleversement de son « intention signifiante » et, deuxièmement, modifier la structure même d'un mythe directeur. Qu'un mythème surgisse de façon explicite (« mythème patent ») ou de façon implicite (« mythème latent »), n'exclut en aucun cas, comme l'a bien démontré Pierre Brunel, cette condition sans laquelle il n'a pas d'emprise réelle sur l'« intention signifiante »: il « doit avoir un pouvoir d'irradiation. »¹⁸⁹ Certes, l'entreprise paraît hasardeuse si l'on perd de vue, justement, que « tout texte est sujet à l'interprétation »¹⁹⁰ et que « le problème du choix du mythème est lié à ce flou, à cette liberté fondamentale de toute interprétation. »¹⁹¹ Or, comme nous l'avons vu, toute interprétation est une mémoire déformée (un poème) et, en tant que telle, elle n'est rien sans la fabulation, qui est, rappelons-le, l'invention d'un équilibre entre mémoire objective et mémoire subjective.

Nous avons pu constater, en cours de route, l'extrême difficulté de bien circonscrire un mythème « orphique ». En effet, il nous est apparu, au fil de la recherche, que le « mythe » d'Orphée se manifestait, en littérature, par des redondances tellement stéréotypées (la « lyre », le « musicien enchanteur », le « poème-chant », la « descente dans les Enfers », la « séparation dans les Enfers » ou encore « l'immortalité des souvenirs d'amour »), que ce « pouvoir d'irradiation », que Brunel accorde volontiers au mythème, semblait davantage être l'affaire de la

plus « obscure » des traditions de l'histoire de la mythologie classique, à savoir celle qui a fait naître et mourir Eurydice¹⁹². En effet, tous les myèmes « orphiques » semblaient, en dernière instance, converger sur un objet: Eurydice ou la femme « effacée »¹⁹³. Dès lors s'est présentée, essentielle, l'idée d'adapter la mythocritique à la créativité et de l'en détacher, momentanément du moins, de l'analyse. Lier les trois myèmes répertoriés (« l'homme qui naît de la cendre »: myème patent, tel qu'il se dégage des cosmo-théogonies orphiques; « la femme qui parle »: myème latent, tel qu'il se dégage par le silence dont les textes mythiques auront *affligé* Eurydice; et « la gravité terrestre défiée »: myème latent dégage au contact de l'imagination analogique de ceux qui l'avaient conçu comme partie intégrante de leurs œuvres) à des réalités *extratextuelles* (Genette) dont ils ne pouvaient se dissocier sous peine de voir le mythe s'effriter sous le poids de myèmes stéréotypés, c'était essayer de transformer la différence entre le FAL (le potentiel de fabulation analogique du lecteur) et le FAP (le potentiel de fabulation analogique du poète) en un produit artificiel capable, peut-être, de fournir une explication plausible de cette présence, dans la mythologie classique, d'une femme substantiellement secondaire en même temps qu'irréremédiablement inséparable d'un mythe qui se voue tout entier à la solitude.¹⁹⁴ Cette différence entre le FAL et le FAP devait, en quelque sorte, dériver d'un myème *au deuxième degré* (artificiel) indissociable autant des myèmes latents et patent que de l'« irradiation » dont ils sont littérairement responsables. Ce myème *au second degré*, que nous avons nommé, après Muir, « le poème qui a soif », nous a permis de comprendre la complexité d'un mythe qui s'articule autant sur des réalités textuelles que sur des réalités qui se situent en dehors du texte (pensons, entre autres, au culte de la virginité ainsi qu'à la copulation

virtuelle). C'est donc à partir de ce même mytheme que nous avons pu *inventer* la mémoire (fabuler) d'un travail de recherche qui se voue, essentiellement, au service de l'artifice; au service, donc, d'une démarche cognitive axée sur la réunification de l'objet de connaissance et du sujet connaissant.

*

Comment le sculpteur rencontra la jeune fille

Un groupe de minéralogistes — pour la plupart amateurs — déambulait dans une nature complètement ravagée par d'autres groupes semblables ayant passé par là quelques jours auparavant. À la tête de ce groupe était « un homme mûr et poilu dont la barbe était compacte et drue »¹⁹⁵, le géologue. Suivait un mitron, tout de blanc vêtu (curieuse idée d'aller ainsi, par monts et par vaux, se salir volontairement) et grignotant un morceau de pain antique dont il louangeait la pâte sans levain, laquelle, selon ses dires, aidait l'homme à ne pas avoir envie de goûter à la chair animale. Un végétarien! Las de son discours quelque peu ennuyeux, les autres se tenaient légèrement à l'écart.

Il y avait un musicien qui s'amusait inlassablement à fredonner diverses mélodies pour ensuite les adapter à quelques lignes qu'il avait lues, la veille sans doute, dans un petit livre qui ne le quittait plus. Le professeur de mathématiques, tout près de lui, fasciné par les combinaisons mélodieuses de son compagnon, faisait remarquer à tous que « la poésie est chant et musique et, par la musique, elle s'approche de la mathématique. »¹⁹⁶ Il finit par scandaliser à la fois le musicien, qui croyait à la seule magie de la musique, et le philosophe — car il y en avait un! — qui n'eut d'autre recours que le silence, espérant que lui soit bientôt donnée une meilleure occasion de démontrer la multiplicité et l'universalité — du moins le

croyait-il — de la pensée humaine. Traînant derrière se promenaient nonchalamment, marteau à la main, un comparatiste (vous savez, de cette espèce de spécialiste qui fait des littératures un tas de chimères incompréhensibles!), de loin le plus malin de toute la bande, et un astrophysicien, prêt à bondir sur tout affleurement de molybdénite. Celui-ci n'avait qu'une idée en tête: trouver de l'or.

— Moi, dit le comparatiste, pour embêter l'astrophysicien qu'il trouvait plutôt abruti, si je trouvais de l'or, je m'en ferais un médaillon sur lequel j'inscrirais une prière destinée à me protéger contre l'oubli.

Abasourdi par ces paroles ténébreuses, l'astrophysicien, déterminé à passer une journée agréable et empreinte de simplicité, s'empressa d'aller rejoindre le maître du groupe auprès duquel, pensa-t-il, il serait plus facile de maintenir une conversation normale. Mais voilà: le maître, étant « un homme mûr et poilu dont la barbe était compacte et drue », eh bien, ce maître aimait beaucoup les femmes et, chose curieuse, étant donné sa *barbe compacte et drue*, celles qu'il préférait lui rendaient bien son enthalpie! Aussi, au grand désespoir du spécialiste du cosmos, la conversation prit très vite une tournure plutôt licencieuse et le bon géologue, croyant déceler de l'admiration dans le regard stupéfait de son camarade, se mit à lui proclamer sa bonne fortune d'avoir appris, par les *Mille et Une Nuits*, qu'« Allah Très-Haut (qu'Il soit glorifié!) a spécialement créé dans le ciel un ange qui n'a d'autre préoccupation que de chanter les louanges du Créateur pour avoir donné la barbe aux hommes et doué les femmes de longs cheveux! »¹⁹⁷ « Je suis, ma foi, entouré d'illuminés », pensa l'astrophysicien, et il prit le parti de poursuivre le périple en solitaire.

À ce moment, tous ceux qui étaient occupés à réfléchir — le mitron, lui, ne faisait que manger, aussi continua-t-il de manger — furent interrompus par le barbu, lequel annonça que la troupe était arrivée à destination. On se trouvait dans un endroit peu rassurant avec, ici et là, des affleurements minéralogiques dont l'apparence invitait peu à dégainer son marteau. En arrière-plan, l'entrée d'une ancienne mine, maintenant condamnée, était obstruée par des planches clouées à la va-vite, ce qui conférait aux lieux une allure quelque peu sinistre. Devant l'ouverture placardée gisaient sur le sol un marteau ainsi qu'un sac de papier à moitié ouvert contenant de longs clous; le tout semblait avoir été oublié là depuis peu — aucune trace de rouille n'avait encore altéré le métal des objets — ou, ce qui pouvait être une explication valide, avait été abandonné volontairement par quelqu'un qui avait dû s'enfuir plus vite que prévu car il y avait, sur une ligne d'environ vingt mètres, des buissons écrasés, on eût dit, par le poids d'un homme qui se fût sauvé en empruntant le premier chemin tombé sous son pied! Une botte s'était accrochée dans une branche et y était restée, ce qui laissait supposer que la personne était rentrée chez elle avec un pied meurtri, pour ne pas dire écorché. Le mitron, un peu nerveux, finissant d'avalier ses dernières miettes de pain, ne put s'empêcher de formuler une remarque pertinente:

— Comment voulez-vous que nous trouvions un quelconque minéral intéressant si toute la ville, avant nous, a pris soin de venir fouiner dans les environs pour les mêmes raisons? Il est clair que si l'on a jugé bon de fermer cette mine, c'est signe que l'endroit est dépourvu d'intérêt.

En disant cela, il s'approcha de l'entrée de la mine, puis il plongea sa main dans le sac de clous.

— Quiconque franchira ce seuil est un homme mort, cria le barbu en pointant du doigt l'entrée barricadée. J'ignore ce qu'on est venu y faire, mais je vous assure que les excavations sont nombreuses, là-dedans, et susceptibles de vous piéger comme un animal. Vous n'êtes pas venus ici pour trouver la perle rare, mais pour apprendre à faire ce que ceux qui ont fermé cette mine ont désappris dans le processus de leurs méthodes de travail, c'est-à-dire à explorer ce qui a déjà été exploré des milliers de fois.

— À la manière d'une variation? demanda le musicien.

— Parfaitement! En gardant toutefois à l'esprit qu'il ne suffit pas de rationaliser pour comprendre et parvenir à un résultat satisfaisant. Il faut aussi savoir inventer. Un inventeur est quelqu'un qui apparente, dans sa mémoire, ce qui est logique à ce qui ne l'est pas: il ne crée pas de toutes pièces, mais avec d'autres pièces — même celles qui semblent les plus tarabiscotées — il adapte et combine. Vous savez que si on arrive à synthétiser certains cristaux en laboratoire, par exemple, il est parfois nécessaire d'avoir recours à des méthodes empiriques pour obtenir des spécimens parfaits. C'est dire à quel point on n'arrive à rien si l'on croit bêtement que le chemin le plus court entre deux points est la ligne droite!

On vit le mathématicien sourire et l'astrophysicien jubiler.

— Qu'y a-t-il, messieurs, leur demanda le géologue avec une pointe de sarcasme à peine dissimulée, songeriez-vous à vos femmes?

— Pas plus, répondit l'astrophysicien, tout heureux de placer un mot d'humour, que vous ne songiez à votre plus récente conquête car, à en croire l'état de votre barbe, il y a bien longtemps que vous attendez une beauté.

Tous se mirent à rigoler, plus heureux d'avoir assisté au lynchage de la *barbe drue* que d'avoir compris la blague. Or, malheureusement pour la bande, le géologue avait aussi appris, dans le cours de sa vie, à rire de lui-même. Aussi, vaincu, approuva-t-il par un sourire juvénile la gifle que l'on venait de lui infliger.

— Sur cette note amusante, dit-il, je vous invite à sortir vos marteaux, à enfiler vos lunettes de protection et à commencer les fouilles. Ne perdez jamais de vue l'objet initial, mais n'y soyez pas assujettis, car si vous cherchez de l'or et que, par bonheur, vous en trouviez, vous pourriez n'avoir pas aperçu un magnifique cristal de goethite se trouvant là sur votre route. L'entrée de la mine, je le répète, est interdite à tous pour des raisons de sécurité. Voilà! Le terrain vous appartient! Songez que le sol que vous foulez est le témoin du passé de notre planète et que ses profondeurs, qui portent les marques de sa mémoire géologique, finissent toujours par refaire surface.

Tous se mirent au travail, les uns patiemment, les autres comme des enragés. Le philosophe avait l'air complètement découragé, assommé sans doute par les dernières paroles du géologue: toute cette histoire de mémoire avait fini par lui donner la nausée, lui qui n'était là, en somme, que pour dénicher un échantillon digne de sa collection. Seul le comparatiste affectait une attitude d'indifférence totale. On le vit bientôt accroupi tout près d'un petit ruisseau où il semblait s'amuser à regarder les rayons du soleil plonger dans l'eau pure.

Trois heures de coups de marteau permirent à notre astrophysicien — évidemment le plus enragé — de rapporter, au grand étonnement du barbu d'ailleurs, une minuscule pépite d'or. Le spécialiste du cosmos avait bien failli y laisser sa peau, tant sa tension artérielle avait bondi, quand le maître s'était écrié: « Oui, cette fois,

c'en est! » Tout de même: pauvre homme! Cela faisait des heures qu'il rapportait inlassablement de la chalcopryrite, croyant à tort que c'était de l'or, trop excité, sans doute, pour songer à faire un test de clivage. Des heures que le géologue lui répondait, affichant ce sourire pervers dont lui seul avait le secret: « Non vraiment, vous ne versez que dans la pyrite, mon cher . » Quel choc! Toute la bande en fut ébranlée. Hormis le comparatiste, qui ne songeait plus qu'à dégager de la vase une petite roche sur le dessus de laquelle était incrusté un minéral que le soleil embrasait de tous ses feux. Lorsqu'il eut la roche entre les mains, il examina attentivement le petit cristal métallique qui s'y logeait sans toutefois parvenir à l'identifier. Intrigué, il rejoignit le barbu, lequel, encore sous le choc de l'or, avait du mal à rassembler son sérieux. Le comparatiste lui tendit sa trouvaille. On vit le géologue prendre la petite roche d'un geste dédaigneux, comme si elle eût été l'objet le plus insignifiant de la Terre, puis examiner soigneusement le cristal métallique jusqu'à ce qu'enfin, gagné par la plus grande des stupeurs, il se retourne vers le comparatiste.

— Où l'avez-vous trouvée? Cette roche contient un très beau spécimen d'arsenopyrite. Or, ce qui m'étonne, plus que je ne saurais le dire, d'ailleurs, c'est qu'il n'y a pas d'arsenopyrite dans cette région.

— J'ai ramassé cette roche dans le ruisseau, tout bêtement parce que les rayons du soleil en illuminaient une facette. C'est l'impossibilité d'identifier le minéral responsable de la réflexion qui a piqué ma curiosité et...

La conversation fut interrompue par les cris du mathématicien, lequel, s'étant momentanément éloigné dans l'espoir de retrouver le mitron qui n'avait pas encore pris connaissance de cette histoire d'or, revenait en courant, complètement effarouché.

— Le grignoteur! Il est parvenu à entrer dans la mine et il prétend qu'une dame lui parle du fond d'un trou! Venez! Je crois qu'il est siphonné!

— Il n'avait pas l'air trop brillant d'avance, grommela le géologue, visiblement mécontent d'avoir à voler au secours de l'homme en blanc. Allons toujours voir le joyau qu'il nous aura dégoté. Il faudra tout de même consoler le pauvre homme, à supposer qu'il ait vraiment une araignée dans le plafond.

Le barbu empocha machinalement l'arsenopyrite, ce que ne manqua pas de remarquer le philosophe, et ils coururent jusqu'à l'entrée de la mine.

— Il y a une fille qui me parle, des profondeurs! Elle dit des choses bizarres!

— C'est plutôt entre vos deux oreilles qu'il y a des profondeurs, répondit le géologue.

Le mitron, qui avait une force physique que personne n'aurait pu soupçonner, prit le barbu par le bras, l'entraîna tout près de l'ancre et le poussa dans l'entrée avec une vigueur d'homme frustré par l'injure. La *barbe drue*, n'osant plus faire demi-tour, de peur d'affronter la robustesse du mangeur de pain, prit le parti d'attendre un moment plus propice pour revenir à la lumière du soleil. Il tira une lampe de poche de son sac et, l'allumant, vit, droit devant lui, à pas plus de trois mètres, la première excavation: sans doute celle d'où émergeait cette fameuse voix de Sirène! Il y braqua, par curiosité, la lumière artificielle. Au même instant, on put entendre, venant de plus bas, un soupir.

— Je vous en prie, dit une voix de femme, sortez-moi d'ici. J'ai très faim!

Le géologue, stupéfait, cria deux ou trois mots incompréhensibles à la femme et sortit de l'ancre comme un égaré. Tous le regardaient comme s'ils eussent vu le démon, ou vu l'homme qui avait vu le démon.

— Dépêchez-vous! cria-t-il. Il y a une femme là-dedans! J'ai besoin d'une corde pour aller la chercher...

Le musicien sortit une corde de son sac. S'en emparant, le maître entraîna toute la bande dans la mine. On fit alors descendre le barbu jusqu'à ce qu'il parvînt à une petite plate-forme où était accroupie la femme. Elle se mit à réciter des vers:

Et quand les membres épars
Tu demandes grâce
Tendus comme des harpes
Ils éclatent en chants

Mène ton repos et tes mots
Du sommeil au seuil de l'ami

Toi que l'amour mit si près
De l'ombre ou j'ai grandi
Qui pourra retenir ta splendeur
Si ce n'est le merle en tes notes?

Au-delà plus haut que les plaies
La source
C'est ce qui me reste à accomplir¹⁹⁸

Elle est cinglée, songea le géologue. Il l'aida à se relever et, après qu'on les eut tous les deux hissés à la surface, il put enfin admirer le visage tout à fait serein de cette femme. Mais, étrangement, lorsqu'elle atteignit la lumière du soleil, elle s'effondra, ses traits se crispant comme sous l'emprise d'une douleur intense. Le barbu la prit dans ses bras, annonçant aux autres qu'il devait la faire voir par un médecin, et il quitta les lieux avec elle. C'est ainsi que prit fin la chasse au trésor.

La jeune femme fut conduite dans un hôpital par son protecteur, qui ne la quittait plus. Les médecins conclurent à une amnésie partielle. Le géologue la ramena chez lui. Le lendemain matin, il se leva de bonne heure, rasa sa barbe et, lorsque sa protégée fut bien réveillée et eut bien mangé, il la conduisit chez un ami à qui il voulait la présenter. Cet ami était artiste peintre. Quelques années plus tard, ce

peintre racontera qu'une jeune fille, lui ayant été jadis présentée, lui avait semblé tout à fait susceptible de pouvoir répondre aux exigences esthétiques précises d'un collègue sculpteur devenu aveugle quelques années auparavant. Il racontera également qu'il l'avait envoyée chez lui, en espérant qu'elle serait capable de supporter le tempérament exécrable de cet artiste frustré par la nature...

*

Personne n'aura vu le philosophe dérober, dans le silence le plus complet, le spécimen d'arsenopyrite de la poche du géologue.

*

La démonstration a aussi droit à une part de suspense car « fabuler, au pire sens du terme »¹⁹⁹, comme le craint à tort Pierre Brunel, n'est pas un *danger* contre lequel on doit se prémunir. Fabuler, c'est inventer une mémoire. Et une mémoire ne s'invente qu'à la condition de bien vouloir redonner vie à celle qui est déjà offerte à soi. Le poète a une mémoire. Le lecteur en a une. Tout lecteur de poésie qui refuse de fabuler est un lecteur aveugle... aveugle devant ses propres connaissances, à jamais aveugle devant les connaissances mêmes du poète.

*

Le silence qui s'unit à la noirceur

Orphée prophète

Ce que tu sais désormais des êtres
te défend de franchir
la limite des prunelles:
où les oiseaux respirent
pour épuiser nos yeux,
c'est là que joue la clarté.
Légère elle gravit les degrés
Jusqu'à la cime du silence.²⁰⁰

*

Pascal Quignard: *le silence est pour les oreilles ce que la nuit est pour les yeux.*²⁰¹

*

Nous disions, au début de ce travail (p. 17), que le personnage d'Orphée semblait être le premier prophète imaginé par la Grèce antique. Comme tout prophète, disions-nous, il a dû souffrir; comme tout prophète, aussi, il a dû mourir sans voir la fin de son œuvre car, comme tout prophète, il n'a pas eu l'audace de s'abandonner entièrement à la simplicité de ce qui ne se comprend pas. Un prophète enseigne l'inspiration et non la révélation. Il est notable que toute quête de la connaissance passe par la souffrance. Il est aussi notable que l'imposition d'un univers clos (pensons à la cécité de notre sculpteur) puisse éventuellement parvenir à faire éclater la parole. Or, le fait que « l'amant d'Eurydice se tourne une dernière fois vers les Enfers, au lieu de passer en aveugle »²⁰² est aussi révélateur que le silence littéraire sur la vie d'Eurydice dans l'Hadès. Ce silence permet de *dire* artificiellement ce que la cécité avait le pouvoir de faire surgir. C'est ainsi que la structure protéiforme (à la fois elliptique — on comprendra « silencieuse » — et difficile à *voir* — on comprendra « complexe ») de ce travail s'engendre par *L'histoire du sculpteur* (la parole éclatée), laquelle est intimement liée à cette idée fondamentale que le mythe d'Orphée, non seulement ne peut pas être abordé sans le poème, mais qu'il n'a aucune portée littéraire sérieuse sans que l'on soit préalablement capable de reconnaître son affinité avec des réalités irrémédiablement situées au-delà du texte mythique, réalités qui appartiennent à la mémoire de toute chose. Des réalités qu'ont su à merveille nous rapporter Muir, Fréchette et Issenhuth.

NOTES

¹ Serge Dieudonné, « Dionysos et Orphée », *Cahiers Jean Cocteau*, vol. 10, 1985, p. 208.

² Orphée, *Poèmes magiques et cosmologiques*, Postface de Luc Brisson, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 50: extrait d'une lamelle orphique.

³ Extrait d'un poème de D.H. Lawrence, « Gloire de Dijon », *Selected poems*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972, p. 72.

⁴ Dans la peinture flamande, le procédé qui consistait à entrouvrir les lèvres d'un sujet permettait à ce sujet de sortir, en quelque sorte, des frontières picturales du tableau. La gestuelle de *La jeune fille au turban* permet donc d'en imaginer une tout autre représentation. De plus, il faut noter que l'importance allouée au fond noir ou sombre n'est ni typique de la peinture flamande, ni non plus de la peinture du XVII^e siècle. Elle s'apparente d'une façon plus générale au portrait. Qu'on pense à ce qui fut sans doute un autoportrait de Jan Van Eyck: *L'homme au turban* (1433); au *Portrait de Giovanni Arnolfini* (vers 1438), également de Van Eyck; au *Portrait de femme* (vers 1460), de Rogier Van der Weyden; à *Cecilia Gallerani* (vers 1484), de Léonard de Vinci; au célèbre autoportrait d'Albrecht Dürer (vers 1493); à la *Femme voilée* (vers 1513), de Raphaël; au *Portrait d'une jeune femme* (début XVI^e siècle), de Bartolommeo da Veneto, etc. Ce qui marque, par conséquent, l'importance et l'originalité de *La jeune fille au turban*, c'est d'avoir transposé un ensemble non négligeable de particularités, à la fois techniques et thématiques, dans un sujet dont on est fort probablement certain qu'il n'est pas un portrait dans le sens traditionnel du terme.

⁵ Dans un chapitre qu'elle consacre à l'*Eurydice* d'Anouilh, Eva Kushner nous donne à voir une Eurydice submergée par son *lourd passé*: « 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. », *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961, p. 229.

⁶ Rappelons que la Moire symbolisait, dans la Grèce antique, le destin d'un mortel. Pierre Grimal, dans son *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (p.300) spécifie que « peu à peu, il semble que se soit développée l'idée d'une Moire universelle, dominant la destinée de tous les humains et, surtout, après les épopées homériques, de trois Moires [...] qui, pour chaque mortel, réglèrent la durée de sa vie depuis la naissance jusqu'à la mort, à l'aide d'un fil que l'une filait, que la seconde enroulait, et que la troisième coupait, lorsque la vie correspondante était achevée. »

⁷ Eva Kushner, *op. cit.*, p. 349.

⁸ Boèce, *Consolation de la philosophie*, Paris, Éditions Rivages, 1989, p. 141.

⁹ Dans l'admirable chapitre qu'elle consacre à Karl Jaspers, Jeanne Hersch propose une définition du « combat par amour » (*liebender kampf*) qui montre bien à quel point les incidences d'un affrontement consacré à la vérité peuvent être appréhendées globalement par la simple action de lire un poème: « il s'agit d'un combat, car la communication a lieu d'existence à existence, donc comme relation efficace entre deux absolus. Ce combat a lieu « par amour » parce que l'existence n'y cherche pas la victoire, mais la vérité, pour l'autre et pour soi. Mais comme chaque existence n'est elle-même que pour l'absolu auquel elle se lie, sa résistance à l'égard de l'autre sera aussi absolue que son ouverture envers lui. », *L'Étonnement philosophique*, Paris, Gallimard, 1993, p. 444.

¹⁰ Michel Muir, *Les Armes convoitées du cœur*, Ottawa, Les Éditions David, 1994, pp. 31 et 46.

¹¹ Jean-Marc Fréchette, *Le Psautier des Rois*, Paris/Québec, Arfuyen/Le Noroît, 1994, pp. 14 et 36.

¹² Jean-Pierre Issenhuth, *Entretien d'un autre temps*, Éditions de l'Hexagone, 1981, pp. 27 et 33.

¹³ Pascal, « Discours sur les passions de l'amour », in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, p.285.

¹⁴ *Ibid.*, p. 287.

¹⁵ Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1962, p. 55.

¹⁶ Joseph Bonenfant, *Passions du poétique*, Québec, Éditions de l'Hexagone, 1992, p. 34.

¹⁷ Michel Muir, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸ Odile Martinez, « L'ésotérisme de Raymond Queneau », in *Création littéraire et traditions ésotériques (XVe-XXe siècles)*, Actes du Colloque International de la Faculté des Lettres de Pau (novembre 1989), recueillis par James Dauphiné, Biarritz, J & D Éditions, 1991, p. 245.

¹⁹ Cf. Edgar Morin, *La méthode III. La connaissance de la connaissance*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 147: « Rien ne s'obtient sans computation, même la plus extraordinaire des intuitions ».

²⁰ *Ibid.*, p. 58

²¹ *Ibid.*, p. 50

²² *Ibid.*, p. 123.

²³ Michel Muir, *op. cit.*, p. 66

²⁴ Jacques Lacarrière, *Au cœur des mythologies*, Paris, Éditions du Félin, 1998, p. 135.

²⁵ Pour un bref aperçu de l'évolution des différentes traditions du mythe d'Orphée: Reynal Sorel, *Orphée et l'Orphisme*, Paris, PUF, 1995, pp. 3-16.

²⁶ Reynal Sorel, *op. cit.*, p. 9

²⁷ Luc Brisson, ce grand spécialiste du mythe orphique, affirme que « l'Orphisme paraît [...] indissolublement lié à l'écriture et même à la ré-écriture. » (*Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Aldershot et Brookfield, Variorum, 1995, p.vii). Ceci s'explique, en partie, par le fait qu'« il n'existe sur [la théogonie orphique] aucun témoignage de quelqu'un se réclamant explicitement de l'Orphisme » (*ibid.*, p. 390) et que « notre connaissance de la théogonie orphique est donc entièrement de seconde main, et repose sur des témoignages, très orientés [...], d'auteurs, dont les œuvres s'échelonnent, dans l'Antiquité gréco-romaine, sur plus d'un millénaire et qui relèvent de styles et de genres très différents » (*ibid.*, p. 390).

Également, W.K.C. Guthrie, *Orphée et la religion grecque*, Paris, Payot, 1956, p. 20: « l'Orphisme fut surtout et toujours une littérature. »

²⁸ Reynal Sorel, *op. cit.*, p. 10.

²⁹ *Ibid.*, p. 10 à 12. Outre les exemples pertinents que nous propose Sorel, il en est d'autres, plus discrets, qui marquent également ce désir de conserver l'Orphisme parmi les traditions *vivantes*. Prenons note, dans le *Phédon*, de ces paroles de Socrate: « Une ancienne tradition, qui me revient en mémoire, veut que les âmes existent là-bas, où elles sont venues d'ici, et qu'elles reviennent ici et naissent des morts. Et s'il en est ainsi, si les vivants renaissent des morts, il faut en conclure que nos âmes sont là-bas », Platon, *Phédon*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p.120. Ici, Socrate accorde une importance extrême à la mémorisation d'une « ancienne tradition » — sans aucun doute orale — d'origine orphique. Par ailleurs, la comédie d'Aristophane, *Les Grenouilles*, laquelle, du reste, est entièrement articulée sur le thème de la descente aux Enfers, comporte de nombreuses allusions — parfois directes — au mythe d'Orphée. Notons, au passage, cette critique envers les « scribes » qui produisent une littérature considérée comme douteuse: « De là vient le grand nombre de scribes et de charlatans dont Athènes est inondée, et qui, comme autant de singes, séduisent le peuple par de vaines simagrées », in *Théâtre*, Paris, Flammarion, 1936, p.237.

³⁰ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 195.

³¹ *Ibid.*, p. 196.

³² Simone Jacquemard et Jacques Brosse, *Orphée ou l'initiation mystique*, Paris, Bayard Éditions, 1998, p. 108.

³³ Reynal Sorel, *op. cit.*, p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 6.

³⁵ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 181.

³⁶ Cf. les « lamelles orphiques » dont on peut consulter les textes dans: Orphée, *Poèmes magiques et cosmologiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1993, pp. 49-54; cf. également Reynal Sorel, *op. cit.*, « La mémoire dans l'outre-tombe », pp. 110-122.

³⁷ Adaptation d'une traduction de la tablette orphique de Pétilia, découverte en Grande-Grèce et datant du IVe-IIIe siècles av. J.-C.; citée d'après Reynal Sorel, *op. cit.*, pp.112-113 et Orphée, *op. cit.*, pp. 49-50.

³⁸ Luc Brisson, *op. cit.* pp. 482-499 et pp. 157-209.

³⁹ Jean-Marc Fréchette, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰ Jean-Pierre Issenhuth, *op. cit.*, p. 66. Au sujet des cigales, notons ce que Jacquemard et Brosse en disent: « En bref la magie des mots éclatant dans l'espace ressemble au choc de deux silex: l'étincelle en jaillit. Ainsi des innombrables voix des cigales dont Orphée reçut l'enseignement et la révélation. », *op. cit.*, p. 19.

⁴¹ Jean-Marc Fréchette, *op. cit.*, p. 53.

⁴² Cf. W.K.C. Guthrie, *op. cit.*, p. 109: « Si nous pouvons en croire les Néoplatoniciens, l'Œuf cosmique était un des traits dominants des théogonies attribuées à Orphée et l'on en parle aujourd'hui, sans chercher davantage, comme de l'Œuf orphique. »

⁴³ Cf. Reynal Sorel, *op. cit.*, p. 51: « Phanès [...] est le dieu typiquement orphique ». Cf. W.K.C. Guthrie, *op. cit.*, p. 111, à propos de Phanès: « Qu'a-t-il donc en lui pour nous faire supposer qu'il pourrait s'agir du dieu orphique ? Il est un de ceux qui firent leur apparition tout au commencement des temps ». Cf. Jacquemard et Brosse, *op. cit.*, p. 177: « Phanès. Il est lui, en revanche, la divinité orphique par excellence. » Notons également que Phanès peut prendre d'autres noms, dont le plus connu est sans doute celui d'Éros.

⁴⁴ Luc Brisson, « La figure de Chronos dans la théogonie orphique et ses antécédents iraniens », in *Mythes et représentations du temps*, Paris, Éditions du CNRS, 1985, p. 40.

⁴⁵ Cf. Reynal Sorel, *op. cit.*, p. 52: « Le serpent est à la fois l'image de Chronos et de Phanès ».

⁴⁶ Cf. W.K.C. Guthrie, *op. cit.*, p. 110: « L'idée de fond est que l'âme, principe de vie, est elle-même composée d'air ou, étant faite d'une substance analogue, est portée par le vent et est introduite dans le corps à la naissance. Ce souffle est la vie. Le mot latin *anima*, âme, signifie également souffle et l'étymologie du mot grec *psyché* est la même. » Cf. Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique*, Paris, Quadrige/PUF, 1989, p. 69: « chez l'homme la grande image médiatrice [...] sera celle de l'*Anima*, de la Femme [...] elfique ».

⁴⁷ Jean-Pierre Issenhuth, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁸ Jean-Marc Fréchette, *op. cit.*, p. 14: le poème *artificiel* est constitué des vers 1, 2 et 7 des « Rois d'Orient ».

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 34 et 35.

⁵⁰ Cf. Reynal Sorel, *op. cit.*, p. 110: « ...des feuilles d'or en forme de lierre parfois stylisées en cœur ».

⁵¹ Jean-Marc Fréchette, *op. cit.*, p. 46.

⁵² *Ibid.*, p. 19.

⁵³ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 90.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵⁵ Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 12.

⁵⁶ Jean-Pierre Issenhuth, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁸ À propos de l'origine controversée de la *faute* d'Orphée, écoutons ce que W.S. Warden en dit: « Exactly when the story of Orpheus' failure originated remains a point of contention among scholars. I myself am inclined to agree with those who go back before the Hellenistic period as early as fifth-century Greek literature (presumably tragedy) and art for the source, « The Orpheus of Virgil and Ovid: *flebile nescio quid* », in *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, édité par John Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1985.

⁵⁹ Michel Muir, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁶¹ Jean-Pierre Issenhuth, *op. cit.*, p. 31.

⁶² Diodore de Sicile, cité d'après Jacquemard et Brosse, *op. cit.*, p. 119.

⁶³ Cf. André Verdan, *Le Scepticisme philosophique*, Paris, Bordas, 1971, p. 17: « Pyrrhon avait composé un poème qu'il dédia à Alexandre; mais il n'a laissé aucun écrit philosophique. Tout semble indiquer, d'ailleurs, qu'il s'est appliqué à vivre sa « doctrine » plutôt qu'à la transmettre et à la défendre par des textes. »

⁶⁴ Reynal Sorel, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁵ Paul Veyne, *op. cit.*, p. 127.

⁶⁶ Axel Maugey, *La Poésie moderne québécoise*, Montréal, Humanitas, 1989, p. 125.

⁶⁷ Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Dunod, 1991, pp. 4 et 5.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁶⁹ Raymond Trousson, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'ULB, 1981, p. 124.

⁷⁰ Hubert Reeves, *Oiseaux, merveilleux oiseaux*, Paris, Seuil, 1998, p. 35.

⁷¹ Gaston Bachelard, *La Philosophie du non*, Paris, PUF, 1940, p. 5.

⁷² *Ibid.*, p. 5.

⁷³ *Ibid.*, p. 6.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁵ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 22; également, p. 232: « [...] la complexité n'est pas seulement le problème de l'objet; c'est aussi le problème de la méthode de connaissance nécessaire à cet objet. »

⁷⁶ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, éd. cit., p. 63.

⁷⁷ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 11.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁸¹ Gaston Bachelard, *La Philosophie du non*, éd. cit., p. 9.

⁸² *Ibid.*, p. 8.

⁸³ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, éd. cit., p. 59.

⁸⁴ Alexandre Koyré, *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 50.

⁸⁵ Cf. Jacques Bailbé, « La recherche de l'expressivité dans quelques traités de Postel », in *Guillaume Postel. 1581-1981*, Actes du Colloque International d'Avranches (septembre 1981), Paris, Éditions de la Maisnie, 1985, p. 327: « Animé par le désir de persuader, Postel l'est aussi par la volonté d'être largement compris. »

⁸⁶ Cf. Alexandre Koyré, *op. cit.*, p. 52: « Partout où un collectionnement de faits et une accumulation du savoir suffisent, partout où l'on n'a pas besoin de théorie, le XVI^e siècle a produit des choses merveilleuses. »

⁸⁷ Claude-Gilbert Dubois, « Rationalisme et ésotérisme dans l'œuvre de Guillaume Postel », in *Création littéraire et traditions ésotériques (XV^e-XX^e siècles)*, éd. cit., p. 63.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 64. Notons que le culte de la femme, de la mère ou de la vierge est d'origine orientale.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁹¹ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, éd. cit., p. 70.

⁹² *Ibid.*, p. 63.

⁹³ *Ibid.*, p. 72.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁵ *Les Mille et Une Nuits*, traduction de Joseph Charles Mardrus, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 10.

⁹⁶ Extrait d'un poème de Jean-Pierre Issenhuth intitulé « Temps et perte », *op. cit.*, p. 39.

⁹⁷ Claude-Gilbert Dubois, « Les métamorphoses mystiques de la sexualité dans la pensée de Guillaume Postel », *Études françaises*, vol. 4, n^o 2, mai 1968, p. 187.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁹ Cf. Alain Monnier, « L'Orphée des ethnologues », in *Orphisme et Orphée*, édité par Philippe Borgeaud, Genève, Droz, 1991, p. 70: « Si nous ne disposons que de deux versions de cette « tradition d'Orphée » en Amérique du Sud, dans l'état actuel des sources et de leur dépouillement, on trouve encore [...] des versions « tronquées », en nombre relativement peu élevé. Il faut entendre par là le récit du voyage d'un homme à la recherche de sa femme dans le pays des morts, sa rencontre avec la défunte, et son retour dans le monde des vivants sans elle. Un exemple de ce type de récit nous est donné par les Guajiro de Colombie. Un mari qui pleure sa femme est visité par elle en rêve, et il part à sa poursuite. Après avoir vaincu plusieurs obstacles, il parvient dans le monde des morts, y voit sa femme; mais celle-ci a une conduite scandaleuse, couchant avec n'importe qui et se faisant pénétrer par tous les orifices, le nez y compris, qu'il repart dégoûté et sans elle. Après un crochet dans le monde de la Pluie, il parvient à retourner sur la terre, mais avec l'ordre de garder le secret de ce qu'il a vu. Il ne tarde pas à bavarder et meurt aussitôt. » L'intérêt d'une telle « version » réside dans l'association qui est faite entre le « rêve » initial de l'homme (son imagination) et les images auxquelles il a été soumis dans les enfers. Sa « déchéance » traduit, en dernière instance, le fait qu'il n'ait pas su vivre de son imagination originelle.

¹⁰⁰ Claude-Gilbert Dubois, « Rationalisme et ésotérisme dans l'œuvre de Guillaume Postel », in *Création littéraire et traditions ésotériques (XV^e-XX^e siècles)*, éd. cit., p. 67.

¹⁰¹ Jean-Pierre Issenhuth, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰² Marcel Detienne, *L'Écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1989, p. 112.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 112.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰⁵ Heinz Pagels, *Les Rêves de la raison*, Paris, InterÉditions, 1990, p. 54.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰⁹ Cf. Edgar Morin, *op. cit.*, p. 139 et suivantes.

¹¹⁰ Marcel Detienne, *op. cit.*, p. 111.

¹¹¹ Luc Brisson, *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, éd. cit., p. 90.

¹¹² Reynal Sorel, *op. cit.*, p. 95.

¹¹³ Luc Brisson, *op. cit.*, p. 90.

¹¹⁴ Jacquemard et Brosse, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁵ Heinz Pagels, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁶ Luc Brisson, *op. cit.*, p. 2925.

¹¹⁷ Marcel Detienne, *op. cit.*, p. 114.

¹¹⁸ Paul Veyne, *op. cit.*, p. 118.

¹¹⁹ Luc Brisson, *op. cit.*, p. 94.

¹²⁰ Cf. Luc Brisson, *op. cit.*, p. 2925: « Il allait dès lors de soi qu'on mette sous le nom de Pythagoriciens des écrits attribués par ailleurs à Orphée. »

¹²¹ Cf. Orphée, *op. cit.*, p.163-164 (Postface de Luc Brisson): « Le titre lui-même est très évocateur. L'expression « discours sacré » est un synonyme pour « écritures saintes », un genre littéraire qui avait beaucoup de succès à l'époque. Le second membre du titre « en vingt-quatre rhapsodies » exprime la prétention de se mesurer aux poèmes homériques [...] qui, divisés par les éditeurs et critiques littéraires de l'époque hellénistique en vingt-quatre chants, un pour chacune des lettres de l'alphabet grec qui allaient de A à Ω et qui servaient par ailleurs à noter les nombres; ces chants appelés « rhapsodies » étaient devenus eux aussi des sortes de poèmes théologiques grâce à l'exégèse philosophico-littéraire à laquelle on les avait soumis depuis le Ve siècle av. J.-C.. »

¹²² Jean-Marc Fréchette, *op. cit.*, p. 14: extrait des « Rois d'Orient ».

¹²³ Lucie Bourassa, « La légèreté de la louange », *Le Devoir*, 29/30 avril 1995, p. D-6.

¹²⁴ Nous nous référons à la définition de l'intertextualité telle qu'elle donnée par Gérard Genette dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 8: L'*intertextualité* est la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. » La forme d'intertextualité dont nous parlons ici est « celle de l'*allusion*, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions » (p. 8).

¹²⁵ Cf. Lucie Bourassa, *op. cit.*: « Comme dans l'imaginaire catholique, la Vierge, le Christ, Dieu sont discrètement érotisés ».

¹²⁶ Jean-Marc Fréchette, *op. cit.*, p. 36, « Oraison Eucharistique »: extrait.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 21, « Agonie de l'Époux »: extrait.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 27: « Au jardin de Joseph d'Arimatee »: extrait.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹³¹ *Ibid.*, p. 27.

¹³² Benoît Lacroix, « L'appel des prophètes », *Le Devoir*, 19/20 novembre 1994, p. D-16.

¹³³ Jean-Marc Fréchette, *op. cit.*, p. 47.

¹³⁴ *Traduction Œcuménique de la Bible*, Paris, Société biblique française, 1988, p. 1032.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 1347.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 1348.

¹³⁷ Jean-Marc Fréchette, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁸ Cf. W.K.C. Guthrie, *op. cit.*, p. 293: « Les premiers chrétiens, comme tous les Grecs de la période classique, et jusqu'à nous-mêmes maintenant, furent profondément saisis par les légendes et par la personnalité d'Orphée. »; également, p. 294: « L'adoption d'Orphée par les Chrétiens ne fut que la continuité de l'intérêt que lui manifestèrent les Juifs. Il était facile de voir dans la représentation classique d'Orphée [...] une analogie avec la tradition sacrée de l'Ancien Testament. Il y avait là aussi, dans la personne de David, un musicien aux dons magiques qui jouait de la lyre parmi les brebis et les bêtes sauvages du désert, et cette ressemblance avec Orphée ne passa pas inaperçue. »

¹³⁹ Jean-Marc Fréchette, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁰ Claude-Gilbert Dubois, « Rationalisme et ésotérisme dans l'œuvre de Guillaume Postel », in *Création littéraire et traditions ésotériques (XVe-XXe siècles)*, éd. cit., p. 64.

¹⁴¹ Jean-Marc Fréchette, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴² W.K.C. Guthrie, *op. cit.*, pp. 42-46; Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, p. 332.

¹⁴³ Boèce, *op. cit.*, p. 146-147.

¹⁴⁴ W.K.C. Guthrie., *op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴⁶ Sur cette théogonie, appelée théogonie d' « Hiéronymos et Hellanikos », consulter l'article de Luc Brisson, « Damascius et l'Orphisme », in *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, éd. cit., pp. 157-209, ainsi que Reynal Sorel, *op. cit.*, pp. 41-45.

¹⁴⁷ W.K.C. Guthrie., *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁸ Cf. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 197: « La véritable résistance, le christianisme l'a rencontrée dans les religions des Mystères et les sotériologies (qui poursuivaient le salut de l'individu et ignoraient ou méprisaient les formes de religion civile), et surtout dans les religions et mythologies populaires vivantes de l'Empire. »

¹⁴⁹ W.K.C. Guthrie., *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵¹ Reynal Sorel, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵² *Ibid.*, pp. 88-105.

¹⁵³ Michel Muir, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁵⁸ Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, éd. cit., p. 57. Également: « La rêverie verticalisante est la plus libératrice des rêveries », p. 57.

¹⁵⁹ Michel Muir, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶¹ Cf. Pierre Brunel, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, p. 80: « [...] le droit à la fantaisie est concédé [à l'écrivain] par le mythe lui-même. Car rien n'est moins fixé que le mythe. »

¹⁶² Michel Muir, *op. cit.*, p. 64.

¹⁶³ Hubert Reeves, *op. cit.*, p. 220.

¹⁶⁴ Jean-Pierre Issenhuth, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁵ Jacquemard et Brosse, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶⁸ Reynal Sorel, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶⁹ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 192.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 195.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 198.

¹⁷² Jean-Pierre Issenhuth, *op. cit.*, p. 48.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁷⁴ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 121.

¹⁷⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, éd. cit., p. 63.

¹⁷⁶ Jean-Pierre Issenhuth, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷⁸ Jacquemard et Brosse, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸⁰ G. Colli, *La sagesse grecque*, cité d'après Jacquemard et Brosse, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸¹ Jean-Pierre Issenhuth, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸² André Brochu, *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 142.

¹⁸³ Jean-Pierre Issenhuth, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸⁴ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993, p. 89: « La musique n'a pas de mots. Entre les notes, qu'on pourrait appeler sonèmes (puisque, comme les phonèmes, les notes n'ont pas de sens en elles-mêmes; le sens résulte de leur combinaison), et la phrase (de quelque façon qu'on la définit), il n'y a rien. La musique exclut le dictionnaire. »

¹⁸⁵ Jean-Pierre Issenhuth, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁶ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 194.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 194.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 194.

¹⁸⁹ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 195.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 195.

¹⁹² Cf. Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 117: « l'histoire d'Orphée et d'Eurydice n'est qu'un épisode tardif, qui porte la marque du génie de Virgile même si [...] le poète des *Georgiques* n'en est pas à proprement parler l'inventeur. » Cf. également W.S. Anderson, « The Orpheus of Virgil and Ovid: *flebile nescio quid* », *op. cit.*, p. 27: « Although Virgil's first surviving account of Orpheus and Eurydice which specifically focuses on his failure to recover her entirely, there are good reasons, in my opinion, to believe that the Latin poet was working in a familiar Greco-Roman myth. »

¹⁹³ Sur le rôle peu important que joue Eurydice dans *Les Géorgiques* de Virgile, consulter l'article de W.S. Anderson, « The Orpheus of Virgil and Ovid: *flebile nescio quid*, *op. cit.*, p. 27: « Orpheus is said to be still raging [...] over his loss; the feelings of Eurydice are not mentioned »; également p.28: « Virgil [...] minimizes the role of Eurydice by not naming her and by avoiding qualifying details other than calling her 'girl doomed to die' [...], an 'elegiac' phrase which serves more to replace a full, pathetic description of her death than to make us weep. »

¹⁹⁴ Cf. Eva Kushner, *op. cit.*, p. 348: « [le mythe d'Orphée] est un mythe de la solitude. Mais une analyse plus profonde de ce sentiment de solitude révèle chez la plupart des auteurs un immense désir de présence au monde ».

¹⁹⁵ *Les Mille et Une Nuits*, *op. cit.*, p. 848.

¹⁹⁶ Jacques Flamand, *La Poésie, art pluriel*, Ottawa, Les Éditions du Vermillon, 1991, p. 15.

¹⁹⁷ *Les Mille et Une Nuits*, *op. cit.*, p. 848.

¹⁹⁸ Ce poème a été cité à la p. 7: il est, rappelons-le, une composition artificielle obtenue à partir d'une lecture des trois recueils qui constituent la pierre angulaire de cette étude.

¹⁹⁹ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 73.

²⁰⁰ Les trois premiers vers sont extraits des *Armes convoitées du cœur*, de Michel Muir, *op. cit.*, p. 70; les vers 4 et 5 sont extraits de l'*Entretien d'un autre temps*, de Jean-Pierre Issenhuth, *op. cit.*, p. 13; le sixième vers est extrait du recueil de Muir, *op. cit.*, p. 70; le septième ainsi que le huitième vers sont extraits du *Psautier des Rois*, de Fréchette, *op. cit.*, p. 53 et p. 51.

²⁰¹ Pascal Quignard, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 281.

²⁰² Françoise Joukovsky, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1970, p.159.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

FRÉCHETTE, Jean-Marc, *Le Psautier des Rois*, Paris et Saint-Hippolyte, Éditions Arfuyen et Éditions du Noroît, 1994.

ISSENHUTH, Jean-Pierre, *Entretien d'un autre temps*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1981.

MUIR, Michel, *Les Armes convoitées du cœur*, Ottawa, Éditions David, 1994.

2. Critique

a) générale

BONENFANT, Joseph, *Passions du poétique*, Québec, Éditions de l'Hexagone, 1992.

DESSONS, Gilbert, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Dunod, 1991.

FLAMAND, Jacques, *La Poésie, art pluriel*, les Éditions du Vermillon, Ottawa, 1991.

La Poésie québécoise depuis 1975, édité par Eva Kushner et Michael Bishop, Halifax, Dalhousie French Studies, 1985.

MAUGEY, Axel, *La Poésie moderne québécoise*, Montréal, Humanitas, 1989.

b) sur le Psautier des Rois

BOURASSA, Lucie, « La légèreté de la louange », *Le Devoir*, 29/30 avril 1995, p. D-6.

LACROIX, Benoît, « L'appel des prophètes », *Le Devoir*, 19/20 novembre 1994, p. D-16.

c) sur Entretien d'un autre temps

BROCHU, André, « En état de poésie », *Voix et Images*, vol. 8, n° 1, automne 1982, pp. 165-166.

———, *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ Éditeur, 1994, p. 142.

DESRUISSEAU, Pierre, « Compte rendu », in *Livres et auteurs québécois, 1981*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, pp. 96-97.

MELANÇON, Robert, « Michel Beaulieu, Jean-Pierre Issenhuth », *Liberté*, n° 141, mai-juin, 1982, pp. 119-121.

3. Sur le mythe en général

BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie*, Paris, Albin Michel, 1996.

———, « Le symbole et le mythe », pp. 17-36, « Structures et métalangages », pp. 37-83, « Conclusion », pp. 307-322, in *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg International, 1979.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

LACARRIÈRE, Jacques, *Au cœur des mythologies*, Paris, Éditions du Félin, 1998.

POTET, Michel, « Place de la thématologie », *Poétique*, n° 35, septembre 1978, pp. 374-384.

TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes*, Bruxelles, Éditions de l'ULB, 1981.

VEYNE, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.

4. Sur le mythe d'Orphée en particulier

BRISSON, Luc, « La figure de Chronos dans la théogonie orphique et ses antécédents iraniens », in *Mythes et représentations du temps*, Paris, Éditions du CNRS, 1985.

———, *Orphée et l'Orphisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Aldershot et Brookfield, Variorum, 1995.

DETIENNE, Marcel, « Une écriture inventive, la voix d'Orphée, les jeux de Palamède », in *L'Écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1989, pp. 101-115.

DIEUDONNÉ, Serge, « Dionysos et Orphée », *Cahiers Jean Cocteau*, vol. 10, 1985, pp. 199-257.

- GRAF, Fritz, « Textes orphiques et rituel bacchique », in *Orphisme et Orphée*, édité par Philippe Bourgeaud, Genève, Droz, 1991, pp. 87-102.
- GUTHRIE, W.K.C., *Orphée et la religion grecque*, Paris, Payot, 1956.
- JACQUEMARD, Simone et BROSSE, Jacques, *Orphée ou l'initiation mystique*, Paris, Éditions Bayard, 1998.
- JOUKOVSKY, Françoise, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVIIe siècle*, Genève, Droz, 1970.
- KUSHNER, Eva, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961.
- MONNIER, Alain, « L'Orphée des ethnologues », in *Orphisme et Orphée*, édité par Philippe Bourgeaud, Genève, Droz, 1991, pp. 65-76.
- ORPHÉE, *Poèmes magiques et cosmologiques*, Postface de Luc Brisson, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, édité par John Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- SOREL, Reynal, *Orphée et l'Orphisme*, Paris, PUF, 1995.

5. Sur l'imagination

- BACHELARD, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1962.
- , *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.
- , *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- BAILBÉ, Jacques, « La recherche de l'expressivité dans quelques traités de Postel », in *Guillaume Postel, 1581-1981*, Actes du Colloque International d'Avranches (septembre 1981), Paris, Éditions de la Maisnie, 1985, pp. 327-336.
- BERTHELOT, Jean-Michel, « L'imaginaire rationnel », *Cahiers de l'imaginaire*, n° 1, 1987, p. 77-87.
- DUBOIS, Claude-Gilbert, « Les métamorphoses mystiques de la sexualité dans la pensée de Guillaume Postel », *Études françaises*, vol. 4, n° 2, mai 1968, pp. 171-207.
- , « Rationalisme et ésotérisme dans l'œuvre de Guillaume Postel », in *Création littéraire et traditions ésotériques (XVe-XXe siècles)*, Actes du

Colloque International de la Faculté des Lettres de Pau (novembre 1989),
recueillis par James Dauphiné, Biarritz, J & D Éditions, 1991, pp. 57-68.

DURAND, Gilbert, « Le(s) grand(s) changement(s) ou l'après Bachelard », *Cahiers de l'imaginaire*, n° 1, 1987, p. 5-14.

———, *L'Imagination symbolique*, Paris, PUF, 1984.

6. Autres ouvrages ou articles consultés

ARISTOPHANE, *Théâtre*, tome II, Paris, Flammarion, 1936.

BACHELARD, Gaston, *La Philosophie du non*, Paris, PUF, 1940.

BOËCE, *Consolation de la philosophie*, Paris, Éditions Rivages, 1989.

EINSTEIN, Albert, *La Relativité*, Paris, Éditions Gauthier-Villars, 1956.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1994.

HERSCH, Jeanne, *L'Étonnement philosophique*, Paris, Gallimard, 1993.

KOYRÉ, Alexandre, « L'apport scientifique de la Renaissance », in *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, Gallimard, 1973, pp.50-60.

LAWRENCE, D.H., *Selected Poems*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.

Les Mille et Une Nuits, traduction de Joseph Charles Mardrus, Paris, Robert Laffont, 1988.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Plon, 1993.

MARTINEZ, Odile, « L'ésotérisme de Raymond Queneau », in *Création littéraire et traditions ésotériques*, Actes du Colloque International de la Faculté des Lettres de Pau (novembre 1989), recueillis par James Dauphiné, Biarritz, J & D Éditions, 1991, pp. 245-255.

MORIN, Edgar, *La Méthode III. La connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil, 1986.

PAGELS, Heinz, « L'ordre, la complexité et le chaos », in *Les Rêves de la raison*, Paris, InterÉditions, 1990, pp. 54-89.

PASCAL, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963.

PLATON, *Phédon*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

QUIGNARD, Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996.

REEVES, Hubert, *Oiseaux, merveilleux oiseaux*, Paris, Seuil, 1998.

Traduction Œcuménique de la Bible, Paris, Société biblique française, 1988.

VERDAN, André, *Le Scepticisme philosophique*, Paris, Bordas, 1971.