

Le mythe orphique comme initiation à la
poésie : Orphée et Keats

Adrien **Chiroux**

Louvain-la-Neuve, le 5 décembre 2018

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 36, juillet-décembre 2018]

Le mythe orphique comme initiation à la poésie :

Orphée et Keats

par

Adrien Chiroux

Université catholique de Louvain

<adrien.chiroux@student.uclouvain.be>

Résumé : Fréquemment repris et réinterprété, le mythe d'Orphée ne semble pourtant jamais avoir été envisagé comme étant le récit d'une initiation à la poésie. Toutes les interprétations du mythe partent en effet du principe que le jeune homme à la lyre est déjà, dès le début du récit qui le raconte, le roi des poètes. Or, toutes les vies de poètes réels ont prouvé qu'un tel postulat était intenable : on ne naît pas poète, on le devient. C'est pourquoi, à l'aide de l'expérience et du parcours poétiques du poète romantique anglais John Keats (1795-1821), cet article cherche à investir le mythe orphique d'éléments nouveaux et à produire ainsi une lecture différente de l'histoire. Prise sous cet angle, il apparaît que ce n'est qu'au terme de son parcours qu'Orphée peut en effet être considéré comme l'archétype du poète. Ce mythe peut alors être lu comme celui d'une initiation à la poésie¹.

Abstract :

Frequently used and reinterpreted, the myth of Orpheus seems to have never been considered as the story of an initiation to poetry. All interpretations of the myth assume that the young man with the lyre is already, from the beginning of the story, the king of poets. However, all the lives of real poets have proved that such a postulate was untenable: one is not born a poet, one becomes a poet. This is why, relying on the experience and poetic journey of the English Romantic poet John Keats (1795-1821), this article seeks to bring new elements to the Orphic myth and thus to produce a different reading of the story. Seen from this angle, it appears that it is only at the end of his journey that Orpheus can indeed be considered as the archetype of the poet. This myth can thus be read as an initiation to poetry.

¹ Cet article reprend et adapte un aspect de notre mémoire de Master en langues et lettres modernes, orientation générale, finalité approfondie : A. Chiroux, *Les poètes orphiques et les poètes prométhéens : une étude croisée des œuvres de John Keats et Arthur Rimbaud*, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2018, Prom. : D. Zanone. Nous renvoyons donc tout lecteur intéressé par ce sujet à le consulter au lien suivant : <http://hdl.handle.net/2078.1/thesis:14224>.

Mythes et littérature sont faits pour s'entremêler, se compléter mais aussi s'expliquer mutuellement. D'un côté, à travers la mise en récit sous forme symbolique d'une expérience abstraite de la vie humaine, les mythes offrent à l'esprit la possibilité de conceptualiser ce que, sans leur aide, il échouerait à se représenter. Les mythes ont ainsi un emploi utilitaire : ils fonctionnent comme un canevas, fait de cases préconçues mais vides (que Claude Lévi-Strauss nomme les « mythèmes » dans son ouvrage *Anthropologie structurale*²), que l'on superpose à une expérience pour vérifier si cette dernière rentre dans la logique explicative proposée par le mythe. À titre d'exemple, c'est la superposition du mythe orphique à la carrière du poète romantique anglais John Keats (1795-1821) qui a donné son élan au mémoire dont cette étude est une adaptation, en nous faisant prendre conscience de l'aspect immensément initiatique du parcours poétique keatsien. D'un autre côté, mais de façon logique, la machinerie proposée par les mythes ne peut pas fonctionner à vide, c'est-à-dire sans un matériau à y incorporer pour la faire tourner. Ce sont les œuvres artistiques qui vont jouer ce rôle de matériau : comme le souligne Brian Juden, l'auteur d'un ouvrage de référence sur l'orphisme datant de 1971, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, « Orphée tient sa vie non seulement du goût de la spéculation savante, mais encore et d'une façon plus puissante, de l'imagination collective³ ». En effet, parées de leurs questionnements, les œuvres d'art permettent d'investir les mythes d'éléments et de problèmes nouveaux, éprouvant ainsi tout à la fois leurs vertus explicatives mais aussi leurs limites. Le mythe orphique n'échappe pas à ce phénomène : il est d'ailleurs sans doute – au côté du mythe prométhéen qu'il supplante toutefois dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁴ – le mythe le plus utilisé et repris dans le monde des Lettres. Toutefois, malgré la profusion de reprises dont il a fait l'objet, aucun critique ne semble avoir pensé à lire ce mythe comme étant le récit d'une initiation à la poésie (ou bien à ce que l'on pourrait qualifier, en reprenant le mot de « profondeur », mis en avant par Jean-Pierre Richard dans le titre d'un de ses ouvrages⁵, de « poésie des profondeurs »). Pourtant une telle lecture est possible et c'est ce que nous souhaitons montrer en réinterprétant le mythe orphique à la lumière de la vie et de la poésie de John Keats. Ce parallèle stimulant permettra d'une part

² Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 243.

³ B. Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 7.

⁴ W. A. Strauss, *Descent and Return : the Orphic theme in modern literature*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1971.

⁵ Dans l'introduction de *Poésie et profondeur*, Jean-Pierre Richard donne d'ailleurs une définition assez floue de ce que l'on peut nommer la poésie des profondeurs (et dont nous espérons fournir, à travers cette étude, une illustration ainsi qu'une clarification). Le critique décrit en effet la poésie de Nerval, Baudelaire, Verlaine et Rimbaud comme étant « une aventure poétique consist[ant] en une expérience de l'abîme, abîme de l'objet, de la conscience, d'autrui, du sentiment ou du langage [...] C'est donc la profondeur qu'il va s'agir pour eux de conquérir, de parcourir, d'appivoiser » (J.-P. Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, « Points », 1985, p. 10).

d'explorer et de combler imaginativement les limites du mythe orphique que sont (selon le schéma narratif classique) sa situation initiale (trop souvent considérée comme un postulat sur lequel il ne faut plus revenir, alors qu'elle oriente considérablement l'interprétation à donner au mythe), son élément perturbateur et sa situation finale. D'autre part, en partant d'un nouveau postulat lié à la situation initiale du mythe, la comparaison entre l'expérience keatsienne et l'histoire d'Orphée permettra de conférer une valeur et une interprétation nouvelles aux mythèmes que sont la descente (*katabasis*), la remontée suivie par le retournement prohibé (*anabasis*) et le démembrement d'Orphée par les Ménades (*sparagmos*).

Nous proposant d'expliquer le schéma narratif et les mythèmes orphiques les uns après les autres à l'aide l'expérience de John Keats, nous montrerons ainsi que l'histoire du jeune amoureux à la lyre peut également être lue comme étant la mise en scène du parcours initiatique du poète.

Situation initiale

Bien que personne ne sache véritablement qui est Orphée – certains voient en lui un demi-dieu, fils d'Apollon et de la Muse Calliope, d'autres un roi de Thrace, fils d'Æagre et de Polymnie, pour ne citer que ces deux divergences – personne, si ce n'est Aristote⁶, ne semble mettre en doute le fait le jeune musicien à la lyre est poète depuis le début du récit. Tout le monde semble considérer que, puisqu'Orphée est capable de charmer les bêtes et la nature environnante à l'aide de sa lyre et de ses chants – lisons donc ici, grâce à sa poésie – au début du mythe, il est déjà le grand poète de référence qu'on dit qu'il est. Selon cette lecture, Orphée serait né poète et n'aurait dès lors pas à le devenir. Toutefois est-ce vraiment le cas ? « La disposition mentale favorable au mythe », écrit le mythocritique majeur Pierre Brunel, « est l'humeur interrogante⁷ ». Dès lors, demandons-nous ce qu'Arthur Rimbaud s'est demandé – ou plutôt a affirmé – au sujet des poètes romantiques dans ses fameuses lettres dites « du Voyant »⁸ : Orphée comprend-t-il déjà véritablement les chants qu'il chante au début du mythe ? Dans le cadre de notre lecture du mythe comme celle d'une initiation à la poésie, il semble qu'il faille précisément en douter. En effet, si Orphée était déjà, depuis le début, le « prototype symbolique du poète⁹ », l'histoire pourrait très bien

⁶ B. Juden, *op. cit.*, p. 7 : Aristote aurait dit, à en croire Cicéron, qu'Orphée ne fut jamais poète.

⁷ P. Brunel, *Mythocritique : théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

⁸ « [Ces romantiques] qui prouvent si bien que la chanson est si peu souvent l'œuvre, c'est-à-dire la pensée chantée et comprise du chanteur » (A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 339).

⁹ Ch. Segal, *Orpheus : the Myth of the Poet*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 42 : « Symbolic prototype of the poet. » Sauf indiqué autrement, nous sommes l'auteur de toutes les traductions trouvées dans cet article.

s'arrêter là. Or, l'histoire continue et *doit* continuer, sous peine de laisser Orphée, roi des poètes, comme « un satisfait qui n'a rien fait, n'ayant rien voulu faire¹⁰ ».

C'est en tout cas ce que permet d'imaginer le parallèle tiré avec l'expérience de John Keats. Au début de sa carrière, le jeune homme écrivait des poèmes très enthousiastes et colorés, chantant de façon presque pastorale les beautés de la nature. Dans un poème tel que « I stood tip-toe upon a little hill¹¹ », Keats déclare que le but premier du poète est de chanter les beautés de la nature (*cfr.* vv. 123-126), elle qui est alors selon lui l'« Enfanteresse des doux poètes¹² » (v. 116). On peut aisément considérer qu'Orphée se trouve dans un état très similaire à celui-ci au début du mythe. En effet, ainsi que le suggèrent admirablement ces quelques vers tirés de l'œuvre du poète lyrique grec Simonides, « Au-dessus de sa tête voltigent d'innombrables oiseaux, et des poissons de mer bleu foncé sautent en parfaite harmonie avec son chant charmant¹³ », Orphée est décrit comme paisible et chantant insouciamment les beautés et les joies de la nature. Toutefois, quelques années plus tard, à l'occasion de son dernier grand poème, *The Fall of Hyperion*, considéré à juste titre par le critique C. D. Thorpe comme étant « la réflexion la plus mûrie de Keats sur ce sujet [*i.e.* la poésie]¹⁴ », Keats qualifiera lui-même implicitement ce premier état comme étant un état de non-poète¹⁵. En effet, dans le passage introducteur de ce poème, Keats établit une distinction entre deux types d'individus : les poètes et les non-poètes. Sont poètes « ceux pour qui les misères du monde / Sont des misères, et ne leur accorderont aucun repos¹⁶ » (I, 149-150) ; seraient non-poètes ceux qui « s'endorment insouciamment de leur quotidien¹⁷ » (I, 15) et qui « ne recherchent aucun émerveillement autre qu'un visage humain / Aucune musique si ce n'est une voix joyeuse¹⁸ » (I, 163-164). Ainsi, dans la perspective d'une lecture orphique à la lumière de l'expérience keatsienne, il faut bel et bien considérer que la situation

¹⁰ *Ibid.*, p. 339.

¹¹ Tous les poèmes cités de Keats sont tirés de l'ouvrage : J. Keats, *Complete poems and selected letters of John Keats*, New York, The Modern Library, 2001. Les numéros des vers seront directement mentionnés et cet ouvrage ne fera donc pas l'objet de référence en note de bas de page.

¹² « Maker of sweet poets ! »

¹³ Ch. Segal, *op. cit.*, p. 13 : « Above his head flutter innumerable birds, and from the dark-blue sea fishes leap straight up in harmony with his lovely song » [traduits en anglais par Ch. Segal].

¹⁴ C. D. Thorpe, *The Mind of John Keats*, New York, Russel & Russel. Inc, 1964, p. 195 : « Keats's most mature thought on this subject. »

¹⁵ Keats annonce donc ici, bien des années avant, la distinction qu'effectuera également le philosophe allemand Martin Heidegger dans son célèbre texte de 1986, « Pourquoi des poètes ? »

¹⁶ « Those to whom the miseries of the world / Are miseries, and will not let them rest. »

¹⁷ « Thoughtless sleep away theirs days. »

¹⁸ « They seek no wonder but the human face, / No music but a happy noted voice. »

initiale du mythe présente un Orphée candide dont rien ne présage encore de l'immense poète qu'il va devenir. Se complaisant insouciamment dans ses doux chants pastoraux, Orphée se tient à l'écart de la complexité de la vie et d'une vision plus profonde de la poésie.

Élément perturbateur

En effet, il apparaît rapidement aux yeux du jeune romantique lui-même qu'une conception de la poésie qui consiste à chanter béatement les beautés de la nature n'est pas très fructueuse. Dans son épître « To Charles Cowden Clarke », le poète explique en effet, en se comparant à un cygne qu'il voit plonger sans véritable but dans les ondes irisées d'un étang, qu'il ne sait pas où il va, ni ce qu'il cherche, ni même comment chercher. Le romantique se rend compte que, lorsqu'il remue et ramasse vaguement l'eau avec ses doigts, il n'y trouve jamais le diamant tremblant qu'il cherche. On peut donc noter que le poète prend conscience d'un manque dans sa poésie. Il s'agit de la perte d'Eurydice, élément déclencheur de l'initiation et des péripéties à venir.

Là où il semble que très peu d'éléments étaient donnés sur Orphée en raison de ce postulat erroné (qui avait l'avantage de pouvoir mettre de côté cette partie du mythe), le manque d'informations liées à Eurydice répond plutôt au principe même des mythes : Eurydice est une case vide, un élément symbolique creux que l'on peut investir de mille valeurs afin de faire prendre un cours nouveau à l'histoire. Dans le cas de Keats, Eurydice représente ainsi la beauté idéale, synonyme de vérité, ainsi que l'exprime à merveille le chiasme aux termes identiques de l'avant-dernier vers de la fameuse « Ode on a Grecian Urn » : « La Beauté est vérité, la vérité beauté¹⁹ » (v. 49). Bien que cette conception évolue au cours de la carrière du jeune poète, c'est bien à cette recherche de la beauté-vérité que Keats voue toute sa vie, ainsi qu'en témoigne une lettre rédigée en février 1820, un an avant sa mort et dans laquelle il affirme qu'il a « toujours aimé le principe de beauté en toute chose²⁰. » Dans une perspective plus générale visant à appréhender le mythe orphique comme initiation à la poésie, Eurydice représente ainsi l'élément constitutif de toute grande poésie, celui ardemment convoité et recherché par tous les poètes. Les Enfers du mythe prennent ainsi la valeur d'un lieu hors du monde et difficile d'accès, dans lequel les poètes doivent aller puiser cet élément particulier, que cela soit l'infini hugolien, l'inconnu baudelairien ou rimbaldien, le « monde invisible » au delà des portes d'ivoires nervalien, ou encore le « Mystère » keatsien. De façon plus générale et abstraite on pourrait donc dire que les Enfers deviennent le lieu de l'inspiration.

¹⁹ « Beauty is truth, truth beauty. »

²⁰ « "If I should die," said I to myself, "I have left no immortal work behind me – nothing to make my friends proud of my memory – but I have loved the principle of beauty in all things" » (J. Keats, « To Fanny Brawne : February 1820 », *Selected Letters*, Harmondsworth, Penguin books, 2004, p. 503).

Conscient de ne pas pouvoir atteindre cette beauté-vérité perdue, Keats décrit, dans « Sleep and Poetry », ce qu'il considère devoir faire pour récupérer son Eurydice (si tant est qu'il l'ait jamais eue) :

Et puis-je dire adieu à ses joies [les joies terrestres] ?
 Oui, je dois les laisser *pour une vie plus noble*
 Où je pourrai trouver les agonies et la lutte
 Des cœurs humains [...] ²¹ (vv. 122-123 ; nous soulignons)

Le poète explique qu'il doit tourner le dos aux faux plaisirs dont se nourrit son imagination pour se diriger vers une « une vie plus noble », dans laquelle il ira puiser la matière poétique qui le rendra digne de figurer « dans les rangs des Poètes anglais après [sa] mort²²».

De façon similaire, Orphée, après avoir été décrit chez Ovide comme ayant beaucoup pleuré la perte d'Eurydice (« Quam satis ad superas postquam Rhodopeius auras / defleuit uates²³ »), cesse de se lamenter et se dirige déterminé et confiant vers l'entrée des Enfers, armées de sa voix et de sa lyre. Cette étape symbolise ainsi le premier rite de passage du poète qui réalise qu'il n'est en fait pas véritablement poète : cette prise de conscience signe le début du parcours initiatique qui mènera l'apprenti à réfléchir, approfondir et découvrir une vision plus profonde de son art.

La descente (katabase)

À l'aide des valeurs précédemment assignées à Orphée, à sa quête, à Eurydice et aux Enfers, il est assez aisé de comprendre comment interpréter l'étape de la descente orphique dans notre perspective d'un parcours d'initiation à la poésie. Chez Keats, l'étape catabasique correspond à la longue phase de rédaction de son colossal poème : *Endymion*. Ce poème de plus de 4000 vers répartis en IV livres étant considéré par le poète lui-même comme « un essai des Pouvoirs de [son] Imagination²⁴ », il apparaît aisément qu'il s'agit bien et bel d'une étape initiatique, faite de questionnement, de réflexions, de recherches et d'approfondissement sur son art. Bien qu'extrêmement dévalué par la critique de son temps de même que par certains critiques modernes, *Endymion* constitue toutefois une étape majeure dans la réflexion poétique du jeune homme : il y a en effet un véritable avant et après *Endymion*, ce

²¹ « And can I ever bid these joys farewell ? / Yes, I must pass them for a nobler life, / Where I may find the agonies, the strife / Of human hearts : [...] »

²² *Ibid.*, « To the George Keatses : 14 October 1818 », p. 244 : « Among the English Poets after [his] death. »

²³ « Le poète du Rhodope, après l'avoir beaucoup pleurée ici-bas », Livre X, vv. 11-12. Traduction et vers consultés en ligne sur <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met10/M10-1-142.htm>, le 4 décembre 2017.

²⁴ J. Keats, « To B. R. Bailey : 8 October 1817 », *op. cit.*, p. 57 : « A trial of [his] Powers of Imagination. »

grand poème constituant une « large ligne de démarcation entre l'écrivain immature de "I Stood Tip-Toe" et le poète de pleine conscience artistique qui apparaît dans les odes²⁵ ». Preuve en cet extrait tiré d'une lettre envoyée à B. R. Bailey, le 28 septembre 1817 :

Mes idées à son égard [*i.e.* *Endymion*] sont, je vous l'assure, très pauvres – et j'écrirais bien à nouveau complètement le sujet – mais j'en suis las et je pense que le temps serait mieux utilisé à écrire une nouvelle romance [*i.e.* *Hyperion*] que j'ai en vue pour l'été prochain – Rome ne s'est pas construite en un jour²⁶.

Keats est véritablement pressé d'en finir avec ce long poème : les idées qu'il avait sur son art au début de l'entreprise d'*Endymion* n'ont plus grand chose à voir avec celles que le jeune romantique semble avoir acquises à l'entame du Livre IV. Tout cela correspond donc bien à ce que l'on attend de l'étape de descente présente dans les mythes dits « d'engouffrement » et où le héros sort en homme nouveau, tel une nouvelle naissance.

De plus, le héros de cette œuvre, Endymion, passe lui-même par cette phase de descente au plus profond des entrailles de la Terre, à la recherche de son amour Diane, symbole de l'idéal dans le poème. Dans un article où il établit une comparaison entre la descente d'Enée aux Enfers et celle d'Endymion dans le monde souterrain, M. L. D'Avanzo a très bien perçu ce glissement qu'opère Keats au niveau de la valeur à accorder à la descente. Le critique écrit en effet que le jeune homme transforme le héros épique en un « poète romantique plongeant intrépidement dans les grottes labyrinthiques de la terre dans l'espoir d'inspirées visions spontanées²⁷ ». D'Enée, à Endymion ou à Orphée, il n'y a donc qu'un pas. Dans le cadre d'une lecture du mythe comme celle d'une initiation à la poésie, c'est effectivement ainsi qu'il faut, pensons-nous, interpréter la descente aux Enfers du poète à la lyre. Conscient d'un manque dans ses chants – la perte d'Eurydice dont nous avons parlé – Orphée décide, comme l'explique C. L. Finney à propos d'Endymion, de s'enfoncer dans le « monde imaginaire de l'art – en particulier, le monde de la poésie²⁸ » afin de (re)trouver, de saisir et de ramener l'élément poétique tant convoité.

²⁵ B. E. Miller, « On the Meaning of Keats's *Endymion* », *Keats-Shelley Journal*, Vol. 14 (Winter 1965), p. 33-54 (p. 33) : « A broad dividing line between the immature writer of "I Stood Tip-Toe" and the poet of full artistic consciousness who appears in the odes. »

²⁶ J. Keats, « To B. R. Bailey : 28 September 1817 », *op. cit.*, p. 55 : « My Ideas with respect to it I assure you are very low – and I would write the subject thoroughly again – but I am tired of it and think the time would be better spent in writing a new Romance which I have in my eye for next summer – Rome was not built in a Day. »

²⁷ M. L. D'Avanzo, « Keats's and Vergil's Underworlds : Source and Meaning in Book II of "Endymion" », *Keats-Shelley Journal*, Vol. 16 (Winter, 1967), p. 61-72 (p. 63) : « Romantic poet plunging intrepidly into the labyrinthine grottoes of the earth in hope of inspired, spontaneous vision. »

²⁸ C. L. Finney, *The Evolution of Keats's Poetry*, Vol. I & II, Cambridge (Mass.) Harvard University Press, 1936, p. 306-307 : « The imaginative world of art – in particular, the world of poetry. »

Outre cette lecture qui coule presque de source, un élément nouveau que l'œuvre et la vie de Keats apportent au mythe orphique serait l'aspect d'une lente mais progressive intoxication du poète tandis qu'il s'enfonce dans les ténèbres à la recherche de l'éclat de la poésie. En effet, dans *Endymion*, les passages où Keats considère la quête de la beauté-vérité comme un danger et une souffrance ne sont pas rares²⁹. Il n'est donc pas anodin que le lieu où s'aventure Orphée soit les Enfers : le lieu de l'inspiration et de la quête du principe de la poésie devient ainsi également celui des effluves de la mort, de la douleur et même, pourquoi pas, de la folie et de l'aliénation au monde³⁰. Ainsi, bien que porteur d'une vision nouvelle, plus complexe et profonde de la poésie, il faut donc également imaginer Orphée comme progressivement inquiet et malade tandis qu'il s'enfonce dans le monde souterrain à la recherche de son Eurydice.

Remontée et retournement (anabasis)

Envisagée sous le prisme de l'expérience keatsienne, l'étape de l'anabase acquiert une portée tout à fait nouvelle. Pour la saisir, il faut se pencher sur ce qu'il est aujourd'hui coutume d'appeler les « Great Odes », ou encore les « Odes de 1819 », *annus mirabilis* du jeune poète. Arrêtons-nous sur le cas de la très célèbre « Ode to a Nightingale », apogée de l'anabase, à savoir le terrible retournement prohibé d'Orphée. C'est elle qui permettra de comprendre et d'expliquer les effets de l'« intoxication » qui mena le poète des profondeurs à passer des sublimes et immensément positifs vers d'ouverture d'*Endymion*, « Une chose de beauté est une joie sans fin : / Ses attraits s'accroissent constamment ; elle ne sombrera jamais / Dans le néant³¹ » (I, vv. 1-3), à ceux désillusionnés de l'« Ode on Melancholy » : « Elle [la Mélancolie] demeure avec la Beauté – la Beauté qui doit mourir ; / Et la Joie, dont la main est toujours à ses lèvres / Disant adieu³² » (vv. 21-22).

L'« Ode to a Nightingale » débute par la présentation d'un sujet lyrique complètement émerveillé par un rossignol directement idéalisé (« Tu n'es pas né pour la mort, Oiseau immortel !³³ », v. 61) et transformé en un « symbole de l'art visionnaire³⁴ ». Subjugué par les chants mélodieux de l'oiseau, le sujet lyrique se laisse progressivement emporter dans un monde fantasmagorique, coupé de la réalité, avant

²⁹ Voir notamment le passage plus que significatif dans le Livre I, vv. 395-465.

³⁰ Nous renvoyons ici à l'ouvrage de S. Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

³¹ « A thing of beauty is a joy for ever : / Its loveliness increases ; it will never / Pass into nothingness. »

³² « Beauty that must die / And Joy, whose hand is ever at his lips / Bidding adieu. »

³³ « Thou was not born for death, immortal Bird ! »

³⁴ D. Perkins, « Ode to a Nightingale », *Keats : A Collection of Critical Essays*, dir. W. J. Bate, Englewood Cliffs (N. J.), Prentice Hall, 1964, p. 103-111 (p. 104) : « A symbol of visionary art. »

de demander, dans la deuxième strophe, « quelques gorgées d'un grand vin³⁵ » (v. 11) littéralement pleines de synesthésies (*cf.* vv. 13-15) dont seul un poète initié aux visions des profondeurs puisse rêver. Si le poète demande ce vin, ce serait de rejoindre complètement le rossignol hors du monde (v. 19), celui-ci ne lui suffisant plus puisque soumis aux malheurs humains et à la mutabilité (*cf.* la troisième strophe). Dans la quatrième strophe, le sujet lyrique parvient enfin, grâce à la puissance de la Poésie (v. 33), à s'oublier pour rejoindre pleinement le chant mélodieux de l'oiseau : « Déjà avec toi ! tendre est la nuit³⁶ » (v. 35), s'exclame alors le poète.

Cette première partie du poème peut déjà aider à éclairer la lente remontée d'Orphée. Comme suggéré précédemment, l'expérience keatsienne a permis de lire la descente d'Orphée dans les profondeurs de l'inspiration poétique comme étant néfaste et dangereuse : elle a provoqué l'intoxication de l'esprit du poète, de plus en plus inquiet quant à son amour pour la vie supplanté par celui de l'idéal³⁷. À présent, la remontée n'en est que plus terrible : à la lumière du poème, Orphée semble de plus en plus amoureux de cette Eurydice du monde des morts, se sent de plus en plus à sa place dans ce monde pur de l'inspiration poétique. Certes, il remonte vers le réel et la vie, mais tout son être semble déjà tourné vers l'arrière. Le parallèle avec Keats autorise à imaginer que, tout comme le sujet lyrique du poème, l'âme d'Orphée semble ne désirer qu'une chose : s'oublier dans le cet autre monde que sont ici les Enfers.

Toutefois, à peine trois vers plus loin, le sujet lyrique prend conscience que s'effacer dans les chants de l'oiseau était en fait une erreur : « Mais ici », écrit maladivement Keats, « il n'y a aucune lumière³⁸ » (v. 38). Le poète, malgré une connaissance quasi pure et exacerbée des choses (ainsi le suggèrent la magnifique imagerie et les effets sonores de la cinquième strophe dans la version anglaise du poème), perd progressivement tout contact humain avec les choses qu'il décrit (« Je ne peux pas discerner les fleurs qui sont à mes pieds / Ni même quel léger encens se suspend aux branches³⁹ », vv. 41-42) et donne l'impression de sombrer avec amour dans le néant : « Maintenant plus que jamais, il semble délicieux de mourir⁴⁰ ». Débute alors ici une angoisse terrible, une lutte qui se joue au sein du poète entre son amour pour le

³⁵ « Draught of vintage. »

³⁶ « Already with thee ! tender is the night. »

³⁷ Voir les vers révélateurs de « Sleep and Poetry », vv. 155-159, ou encore un des nombreux passages présents dans *Endymion* : I, 698-703.

³⁸ « But here there is no light. »

³⁹ « I cannot see what flowers are at my feet / Nor what soft incense hangs upon the boughs. »

⁴⁰ « Now more than ever seems it rich to die. »

monde réel imparfait et son vertige – dans son sens kunderien⁴¹ – pour le superbe monde idéal. Le sujet lyrique s'arrache finalement au chant de l'oiseau grâce à un simple et magnifique mot, « Forlorn » (« abandonné »), que Keats compare explicitement à une cloche, à un signal d'alarme ramenant la conscience du poète à lui-même : « Abandonné. Le mot même est comme une cloche / Qui me rappelle de toi vers mon seul être⁴² ». Le poète se retourne. L'oiseau s'éloigne alors et ses chants ainsi que ses charmes s'éteignent (*cfr.* vv. 75-78). C'est ici que l'angoisse du poète atteint son apogée. Dans les derniers vers – qui sont peut-être les plus terribles jamais écrits par Keats – le poète ne sait plus du tout dans quel monde il se trouve : « Était-ce une vision, ou un rêve éveillé ? / Cette musique s'est envolée : suis-je réveillé ou endormi ?⁴³ ». Situé « dans un brouillard⁴⁴ » qu'il avait entrevu dans sa célèbre lettre du « Manoir de la Vie », perdu entre deux mondes, celui de la vie et de la mort, de la réalité et du rêve, dans la « zone » de *l'Orphée* de Cocteau⁴⁵, le poète ne voit plus « la répartition du bien et du mal⁴⁶ » et prend alors conscience de toute l'horreur de son expérience, de tout le poids du « fardeau du Mystère⁴⁷ », de la tâche immense du poète.

Au regard de l'expérience du Nightingale, notre interprétation du retournement d'Orphée apparaît ainsi comme différente de celle généralement donnée (Orphée se retourne par impatience puisqu'il est trop amoureux d'Eurydice) ou même de celle que propose Maurice Blanchot dans le chapitre « Le regard d'Orphée » dans *L'Espace littéraire*⁴⁸. Le poète ne se retourne pas consciemment et volontairement vers Eurydice pour consacrer l'œuvre en tentant d'ancrer l'infini dans la finitude du poème ; le poète ne se retourne pas vers Eurydice en raison d'un appel irrésistible de son devoir poétique : bien plutôt, le poète doit ici être compris comme profondément perdu et « affolé », pour citer Rimbaud, dont la célèbre phrase est d'ailleurs éclairée par cette expérience orphico-keatsienne. Presque inconscient de son acte, si Orphée se tourne en arrière, ce n'est qu'une tentative désespérée de comprendre où il se situe, mettant ainsi fin à sa vision. Il s'agit d'une peur et d'une angoisse plus que d'un véritable désir de finaliser son œuvre. Comme Keats perd les chants de l'oiseau, Orphée perd son

⁴¹ « Le vertige, c'est autre chose que la peur de tomber. C'est la voix du vide au-dessous de nous qui nous attire et nous envoûte, le désir de chute dont nous nous défendons ensuite avec effroi. » (M. Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, « Folio », 1989, p. 94).

⁴² « Forlorn ! the very word is like a bell / To toll me back from thee to my sole self ! »

⁴³ « Was it a vision, or a waking dream ? / Fled is that music : do I wake or sleep ? »

⁴⁴ J. Keats, « To J. H. Reynolds : 3 May 1818 », *op. cit.*, p. 153 : « In a Mist ».

⁴⁵ J. Cocteau, *Orphée*, Paris, J'ai lu, « Libro Théâtre », 1995.

⁴⁶ J. Keats, « To J. H. Reynolds : 3 May 1818 », *op. cit.*, p. 153 : « The balance of good and evil ».

⁴⁷ *Idem* : « The burden of the Mystery ».

⁴⁸ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1968, p. 227-234.

Eurydice, pour la seconde fois. Toutefois, cette perte est différente de la première. Là où la première perte correspondait à l'étape initiatrice d'une volonté de devenir poète, cette deuxième perte scelle le véritable rite de passage : la prise de conscience de l'impossible de la poésie (et ici nous rejoignons à nouveau la lecture de Maurice Blanchot) : celui de contenir en soi un infini. À qui sait le lire, le mythe d'Orphée disait déjà, bien des années avant Keats que le retour de la « vie plus noble » vers la vie réelle est douloureux pour le poète (*cfr.* « Sleep and Poetry », vv. 155-159), bien des années avant Baudelaire que la beauté sans son « enveloppe titillante, apéritive⁴⁹ » est « indigestible, inappréciable, non adapté[e] et non approprié[e] à la nature humaine⁵⁰ », bien des années avant Rilke, l'auteur des *Sonnets à Orphée*, que « le Beau n'est rien que le commencement de l'Effroyable⁵¹ ». Déjà, le mythe orphique informait le poète de la tâche « surhumaine » (pour citer Rimbaud cette fois) qui l'attendait.

Le démembrement (sparagmos)

Comme dans la plupart des interprétations du mythe, le démembrement d'Orphée, même sous le prisme de l'expérience keatsienne, conserve sa symbolique de déchirement intérieur. Ce qui va se jouer ici est bien une continuation et une conséquence de l'expérience vécue lors de l'anabase, comme le poème *Lamia* va aider à l'expliquer. Composé quelque temps après les « Great Odes » mais juste avant « To Autumn », *Lamia* exprime le conflit du poète qui souhaiterait continuer à chanter la beauté, mais qu'un sens du réel acquis, lors de l'anabase (l'expérience du Nightingale), semble empêcher.

Remarquons tout d'abord que, comme l'explique Sylvie Crinquand, « *Lamia* propose [...] une inversion d'*Endymion*⁵² » : la beauté n'est en effet plus personnifiée par la forme pure qu'avait Cynthia mais plutôt sous la forme de Lamia, un serpent avec une bouche et des yeux de femme qui sera transformée par le dieu Hermès – à qui elle a rendu service – en une « toute nouvelle beauté complément neuve et exquise⁵³ » (I, 172). Ce changement opéré par Keats, de même que la description qu'il fait de la métamorphose de Lamia, sont assez révélateurs de la conception que le jeune poète se fait à présent de la beauté : il s'agirait de quelque chose de pernicieux, masqué sous une forme magnifique. Pourtant, malgré cette conscience de la nature de la beauté,

⁴⁹ C. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *L'Art Romantique*, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 51-56 (p. 55).

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ R. M. Rilke, « Die erste Elegie », *Gesammelte Werke*, Köln, Anaconda, 2013, p. 751 : « Das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang. »

⁵² S. Crinquand, *Lettres et poèmes de John Keats : portrait de l'artiste*, Toulouse, Presse universitaires du Mirail, 2000, p. 228.

⁵³ « A full-born beauty new and exquisite. »

Keats, à l'instar du héros du poème, Lycius, le jeune homme que Lamia ira séduire, ne peut s'empêcher d'être attiré par elle « Tel Orphée vers une Eurydice⁵⁴ » (I, 248). Cette rare mention du mythe orphique dans l'œuvre keatsienne traduit bien toute la vision que nous avons tenté de montrer : elle exprime la lutte complexe du poète entre attachement et rejet, désir et danger, amour et douleur envers un principe placé hors de sa portée. Il y a donc un conflit irrésolu, un déchirement qui se joue ici : « [I]a vérité au sujet de Lamia », explique J. M. Murry, « est que Keats lui-même ne savait pas si elle était une chose de beauté ou une chose maléfique⁵⁵. » Dans le cadre du parcours orphique, *Lamia* correspond donc bel et bien à l'étape du démembrement d'Orphée mais lui donne une valeur nouvelle. Les mains physiques des Ménades deviennent à présent un appel du monde réel qui implore le poète de lui consacrer ses chants, tandis que les lamentations d'Orphée pour Eurydice témoignent d'une impossibilité viscérale à s'en séparer définitivement. Cette étape du mythe d'Orphée met donc en récit la relation conflictuelle présente en tout être créateur dont parle le célèbre psychanalyste Carl Gustav Jung dans le chapitre « Psychology and Literature » de son ouvrage *Modern Man in Search of a Soul* :

Toute personne créative est une dualité ou une synthèse d'aptitudes contradictoires. D'un côté, il est un être humain avec une vie personnelle, tandis que de l'autre côté, il est un processus impersonnel et créatif [...] La vie de l'artiste ne peut être autrement que pleine de conflits, car deux forces sont en guerre en lui – d'une part, le désir commun de bonheur, de satisfaction et de sécurité dans la vie et, d'autre part, une passion impitoyable pour la création qui peut aller jusqu'à dépasser tout désir personnel⁵⁶.

Très concrètement, le mythe souligne ainsi la dualité qui serait présente en tout artiste : Orphée n'est plus un, mais deux : il est divisé entre son corps, sa corporalité, son aspect humain qui poursuit un bonheur simple, et sa voix, musique impalpable qui n'a qu'un élan et qu'une motivation : se vouer à chanter l'indicible.

⁵⁴ « Orpheus-like at an Eurydice. »

⁵⁵ J. M. Murry, *Keats and Shakespeare*, London, Oxford University Press, 1925, p. 159 : « The truth about the Lamia is that Keats himself did not know whether she was a thing of beauty or a thing of bale. »

⁵⁶ C. G. Jung., *Modern Man in Search of a Soul*, London, Kegan Paul, 1933, p. 194-195 : « Every creative person is a duality or a synthesis of contradictory aptitudes. On the one side he is a human being with a personal life, while on the other side he is an impersonal, creative process [...] The artist's life cannot be otherwise than full of conflicts, for two forces are at war within him — on the one hand, the common human longing for happiness, satisfaction and security in life, and on the other a ruthless passion for creation which may go so far as to override every personal desire. »

Situation finale

Quelque temps après *Lamia*, Keats rédige l'ode « To Autumn », un de ses derniers poèmes avant d'être terrassé par la tuberculose. Contrairement aux autres productions de 1819, le poème « To Autumn » est calme et serein : il est même décrit de façon crûe mais de éminemment significative par J. M. Murry comme étant « non-contaminé⁵⁷ » par les angoisses des odes précédentes.

Tout en trouvant contestable le commentaire de W. J. Bate selon lequel le succès du poème est atteint parce que « le poète est lui-même complètement absent⁵⁸ » (certes, le pronom « I » est absent, mais la présence du poète est signalée par l'emploi des pronoms qui qualifient des destinataires, tels que « thee », « thou », « thy », « they », de questions et même d'une interjection : « Where are the songs of Spring ? Ay, where are they ? »), on peut accepter de parler d'un *effacement* de l'emprise du poète sur la réalité. Bien que le poète soit présent, il ne vient en effet pas toucher au réel, il ne cherche pas à le « vexer » (comme le dit Keats dans *The Fall of Hyperion* (I, 202)) en essayant d'y greffer des éléments surnaturels. Comme l'explique C. I. Patterson, dans « To Autumn », « tous les détails, les connotations et les structures du poème se rejoignent pour soutenir une impression de satisfaction et d'accomplissement que l'être humain peut trouver dans les choses terrestres⁵⁹ », ainsi que le prouve l'enchaînement des strophes, véritable tour de force concernant les perceptions sensorielles. Plus que nulle part ailleurs dans sa poésie, Keats « se montr[e] enfin capable de conclure sans question angoissée⁶⁰ ». Avec « To Autumn », il semble donc avoir trouvé une forme de quiétude en rejetant de sa poétique la poésie des profondeurs. Le jeune poète semble ainsi avoir fait un choix qui apparaît comme une inversion du paradigme orphique. Là où la tête décapitée d'Orphée continue à chanter ses lamentations pour Eurydice et donne donc, en quelque sorte, la primauté au surnaturel sur le naturel, la tête de Keats, elle, se détourne complètement du surnaturel pour ne chanter que le naturel. « To Autumn » constitue la réponse de Keats à l'imploration d'Endymion : « Assassine doucement la moitié de mon âme et je / Sentirai l'autre moitié bien plus intensément !⁶¹ » (IV, 309-310). Comme son héros, Keats a choisi de laisser le rêve visionnaire extraterrestre, à sa place, hors du monde, pour ne jouir que du rêve terrestre offert par un regard serein et sensuel sur la nature.

⁵⁷ J. M. Murry, *op. cit.*, p. 188 : « Uncontaminated »

⁵⁸ W. J. Bate, « To Autumn », *Keats : A Collection of Critical Essays*, *op. cit.*, p. 155-160 (p. 156) : « The poet is himself completely absent. »

⁵⁹ C. I. Patterson, *The Daemonic in the Poetry of John Keats*, Urbana (Ill.), University of Illinois Press, 1970, p. 225 : « All the details, overtones, and structures of the poem conjoin to sustain an impression of the satisfaction and fulfillment which human beings can find in things earthly. »

⁶⁰ S. Crinquand, *op. cit.*, p. 318.

⁶¹ « Do gently murder half my soul, and I / Shall feel the other half so utterly ! »

Toutefois, conclure ainsi serait oublier les derniers mots du romantique que nous avons cités au début de cette étude et oublier que c'est la mort elle-même qui est venue mettre fin à la courte carrière de cet immense poète. Il faut donc considérer la dernière des « Great Odes » comme le début d'une nouvelle étape dans le développement poétique de Keats. Tel un procédé dialectique, le poète aurait sans doute continué à chercher son équilibre, pour parvenir à des poèmes aussi naturellement sensoriels que « To Autumn » mais agrémentés d'une pincée de poésie visionnaire qu'il convoitait tant. Keats eût-il encore eu la chance de vivre, nous pensons, qu'à l'instar de Baudelaire dans sa X^e des *Fusées*, le jeune poète aurait fini par trouver la définition de *son* Beau.

Cette spéculation permet ainsi de conclure en beauté le parcours initiatique d'Orphée : dans le mythe, sa tête décapitée, jetée par les Ménades dans le fleuve Hèbre, flotte l'île de Lesbos où elle sera protégée d'un serpent par Apollon pour faire office d'oracle. C'est ici que le mythe illustre qu'Orphée est enfin bel et bien devenu le roi des poètes : après toutes ces péripéties, le jeune homme à la lyre est parvenu à conférer non seulement une profondeur mais aussi un équilibre à ses chants. Si sa tête est enfin protégée par le dieu de la Poésie et a enfin véritablement une valeur prophétique, c'est parce qu'Orphée, tout en conservant sa peine, a également réussi à la surmonter. Il aide à présent les hommes en ciselant ses agonies afin de leur permettre de saisir la complexité de l'existence humaine et du monde. Son expérience n'est plus ni exclusivement réelle, ni exclusivement inspirée, mais est issue d'un douloureux et savant mélange. Orphée a appris, non plus à « vexer » mais à « répandre un baume sur le monde⁶² » (*The Fall of Hyperion*, I, 201) en célébrant tout à la fois la paix de la mort et la beauté de vie.

En conclusion, après le développement de ce long parcours initiatique à la lumière de l'expérience poétique de John Keats, on dira comprendre plus aisément pourquoi le poète latin Virgile a choisi de placer la narration de l'histoire d'Orphée dans la bouche de Protée, dieu de la métamorphose et de l'évanescence, dans le Livre IV des *Géorgiques*. Ce choix témoigne, ainsi que le relève également Brian Juden, du fait que « l'image conventionnelle d'Orphée [...] se métamorphose sans peine au gré de qui veut lui imposer une nouvelle lecture⁶³ ». L'interprétation à donner à ce mythe ne sera jamais fixe ou unique mais toujours changeante et multiple. Dans cet article, en comblant imaginativement les zones d'ombre du mythe grâce à l'expérience réelle de Keats, il aura été montré que, contrairement à la conception généralement admise, Orphée n'est pas, *depuis le début du récit*, l'archétype du poète : l'homme à la lyre le *devient* à l'issue d'une longue initiation faite de deux rites de passage. Le premier rite s'effectuant lorsque, à l'image de la devise socratique, Orphée le poète prend conscience qu'il ne l'est pas (la situation initiale) et que son Eurydice perdue est à (re)trouver (élément perturbateur). Le second rite de passage a ensuite lieu

⁶² « [To] pour out a balm upon the world. »

⁶³ B. Juden, *op. cit.*, p. 121.

lorsqu'Orphée, après être descendu au cœur même des forces créatrices de son art (la descente), prend conscience du lourd poids de la tâche poétique (le retournement) qu'il a ensuite à subir (l'étape du déchirement) et à surmonter (la situation finale). Comme dans tous les mythes d'engouffrement, Orphée sort bien en homme nouveau, en véritable poète. Tout artiste est toujours le résultat d'une épreuve et d'un dépassement : voilà ce que nous raconte le mythe orphique, une fois lu sous le prisme de l'expérience keatsienne. Il ne s'agit donc en fait pas de l'histoire *du* roi des poètes, *du* poète à la lyre, mais bien de l'histoire *de tous* les poètes et surtout de la *poésie* elle-même. Plus qu'un hymne à la puissance impossible d'un poète idéal qui n'existera jamais, le mythe d'Orphée est surtout une explication de l'art de la poésie : il est un encouragement, une plainte douce et un avertissement langoureux destiné à tous ceux qui voudraient devenir ou comprendre le poète.