



HAL
open science

Le Poète aux pieds nus

Franck Collin

► **To cite this version:**

Franck Collin. Le Poète aux pieds nus. La Mort n'est que la mort si l'amour lui survit - Histoire d'Orphée, 2011. halshs-03167716

HAL Id: halshs-03167716

<https://shs.hal.science/halshs-03167716>

Submitted on 12 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Poète aux pieds nus

Postface analytique au poème dramatique demandée par le poète Jean-Pierre Siméon pour
La Mort n'est que la mort si l'amour lui survit - Histoire d'Orphée
jouée au Centre National d'Art dramatique de Saint-Étienne, du 19 au 22 avril 2011.
Publié dans *La Mort n'est que la mort si l'amour lui survit*, Jean-Pierre Siméon (auteur),
p. 39-61, Les Solitaires intempestifs, Besançon, 2011.

Auditus superis, auditus manibus Orpheus

« Orphée, entendu par ceux d'En-haut, entendu par les Mânes... »

Silius Italicus, *Punica* XI, 460

Si les modernes tendent à réduire Orphée à la figure du poète et de l'amoureux malheureux, l'image que se formaient de lui les Grecs embrassait de multiples facettes: poète, certes, et donc chanteur, joueur de lyre, mais aussi magicien, voyageur, mystique, philosophe, prophète, instaurateur de cultes, éducateur, autant de titres qui, pour nous, troublent la netteté du personnage. Les gloses successives n'ont pas cessé, de siècles en siècles, de brouiller cette image, si bien qu'en raconter l'histoire revient à effectuer avant tout un choix dans une tradition dense, voire contradictoire. Le poème dramatique de Jean-Pierre Siméon, *La Mort n'est que la mort si l'amour lui survit*¹, opère ce choix, en montrant que c'est autour de la poésie que s'articule toute la cohérence du personnage.

¹ Nous citerons d'autres fois ce titre par le sigle *MMAS*.

Orphée poète - cela est-il bien l'essentiel du personnage ? Pour peu qu'on puisse risquer une interprétation étymologique, Orphée serait « l'homme de la nuit ». *Orphnè* (« l'obscurité ») dont dérive son nom, appartient à la famille d'*érépho* (« couvrir d'un toit ») et d'*érébos* (les « ténèbres », l'Érèbe), terme par lequel les Anciens désignaient le monde sans lumière des morts. Voilà qui fonde le *mythe* d'Orphée : il est l'homme des deux royaumes, de la vie et de la mort ; ce mythe, noyau dur et incontournable, irradiera tous les propos sur le personnage parce que la question de la finitude, si originaire, ne cesse de fasciner les hommes. Dans la tradition grecque, Orphée n'échoue pas à ramener Eurydice des Enfers, il est, au contraire, le héros qui réussit à outrepasser la frontière des deux mondes, et qui, selon Isocrate (*Busiris*, 8) pouvait même libérer beaucoup d'autres hommes du joug de la mort, au désespoir d'Hadès. La tradition énumère certes nombre de dieux, de héros ou de mortels qui tentèrent cette expérience, Dionysos, Héraklès, Alceste ou Pythagore, pour ne citer que les plus célèbres, mais l'originalité d'Orphée c'est qu'il accomplissait ses passages grâce à la poésie lyrique, en charmant les intraitables divinités infernales. La poésie est ainsi constitutive de ce mythe, et investie d'un pouvoir cosmique : elle recule les frontières de la vie, elle embrasse les domaines de l'inconnu, elle apprivoise le monde. Cet absolu poétique n'est donc pas qu'une simple question littéraire, c'est une manière d'appréhender la vie.

Une histoire

Il y a, autour du mythe d'Orphée, deux grands prolongements. Le premier d'entre eux concerne sa *légende*. Les Grecs imaginaient qu'il avait vécu peu avant la guerre de Troie, du temps d'Héraklès, et peu à peu ils inventèrent une biographie merveilleuse, que nos sources commencent à mentionner dès le VI^eS. av. J.-C.. La plupart des poètes se sont le plus souvent contentés de mettre en valeur un épisode de cette vie. Apollonios de Rhodes, par exemple, « relata » son expédition aux côtés des Argonautes... De leur côté, historiens et mythographes tentèrent de compiler des éléments rendus épars par des siècles d'ajouts variés, avec le défaut imparable d'être ou incomplets ou trop schématiques. Diodore de Sicile (*Bibliothèque historique* IV, 25) organise ainsi une synthèse biographique, où il évoque successivement la naissance d'Orphée, sa formation, ses voyages en Egypte puis en Colchide. Son récit se termine par le retour heureux du poète avec son épouse, hors des Enfers, mais élude, de fait, le démembrement ou le catastérisme dont il fit l'objet. Ces variantes à l'intérieur de la légende

perturbent souvent notre esprit d'exactitude, alors qu'elles sont justement la forme la plus souple de vérité qu'a su prendre le mythe. En tout état de cause, condenser une matière aussi composite que les récits orphiques et faire tenir cette « histoire » dans la ligne épurée de sept courts tableaux, comme l'a fait J.-P. Siméon, est en soi une gageure.

Le second prolongement du mythe d'Orphée concerne l'*orphisme*, une doctrine philosophico-religieuse, dont les Pythagoriciens furent très proches. Elle comprenait un véritable *hiéros logos* (« discours sacré »), d'inspiration égyptienne, à en croire Hérodote, et diffusait, à la marge du polythéisme traditionnel, ses propres croyances, sur la formation du monde, la naissance de l'homme ou la vie dans l'au-delà. Quelques-uns de ces textes sacrés nous ont été transmis sous une forme poétique, comme c'est habituellement le cas en Grèce, mais de manière fragmentaire et disparate. Il s'agit de passages de poèmes théogoniques, d'hymnes adressés à des divinités, de lamelles d'or retrouvées dans des tombes (du V^e S. av. J.-C. au III^e S. ap. J.-C.). Les Pères de l'Église ont cité quelques-unes de ces prières, afin surtout de les railler et de s'en distinguer. Avant-coureur du christianisme, l'orphisme présente en effet une doctrine du salut : Orphée y apparaît en victime sacrificielle de la folie humaine, promis à l'immortalité, mais, point crucial, il n'y est pas question de résurrection.

Écrire une histoire d'Orphée, c'est aussi se risquer, dans une certaine mesure, à l'hagiographie poétique. Orphée baigne dans cette légende dorée, souvent illustrée sur les fresques et les mosaïques, qui l'érige en poète divin, absolu, exemplaire. Tout cet appareillage de la magie du chant et de la lyre, capable d'interagir sur la nature, les bêtes, les arbres, les rochers ne formerait-il pas l'écran qui nous empêche de saisir l'essence plus profonde du verbe poétique ? J.-P. Siméon, bien qu'acceptant la plupart des éléments venus de la geste orphique, ne cède pourtant pas à cette tendance. De son Orphée, on suit la trace peu à peu, la construction poétique, la faiblesse humaine, le désespoir, la tristesse. Le merveilleux dont le chant se pare traduit davantage une relation aux êtres et aux choses que la recherche d'un effet magique. La courbe naturelle de cet Orphée c'est même de se désapproprier peu à peu de la virtuosité qui lui a été donnée d'emblée, d'abandonner les prodiges de son lyrisme, dont il avoue se dire las, et de parvenir à une nudité, à une simplicité des moyens d'expression, dont le poète errant et pauvre fournit à la fin l'image contrastée. Enfin, argument qui tient à l'écriture dramatique de J.-P. Siméon elle-même, la poésie théâtrale doit combiner l'économie de ses moyens avec l'efficacité de sa démarche. Sa poétique n'est pas celle du paon, mais celle qui avance sur des semelles de vent. Entre Apollon et Dionysos, il s'agit de trouver un équilibre, mais, à coup sûr, être poète n'est pas un avantage inné, c'est un engagement qui rencontre sur sa route tout autant d'admiration que d'incompréhensions et d'irritations.

Or l'histoire d'Orphée garde ici un fond nettement dionysiaque, c'est-à-dire tragique. Elle débute par la violence inouïe du *diasparagmos*, le démembrement infligé au corps d'Orphée par les « femmes fauves » (*MMAS*, Chant I). Cet assassinat, posé en exergue de la pièce, est emblématique de la haine suscitée par les forces de mort à l'égard du message de paix et de vie porté par le poète. Mais il souligne aussi la parenté existant entre les destinées d'Orphée et de Dionysos, la théogonie orphique exposant une semblable mise à mort et déchirure du corps de Dionysos par les arrogants Titans. La tragédie se poursuit en installant en son centre la morsure fatale d'Eurydice (Chant IV), puis la descente d'Orphée aux Enfers, ou catabase, à l'issue de laquelle le poète échoue à ramener Eurydice (Chant V). Cette leçon du mythe, nous y reviendrons, appartient à la version latine, et non grecque, du mythe. En montrant l'échec du poète à l'ultime instant, elle souligne son caractère faillible et humain. Elle le condamne à l'errance et à la solitude, mais aussi à l'expérience de la résistance de son amour pour la femme perdue. Dans un tel dispositif, chaque personnage meurt deux fois : Eurydice ne revoit qu'un court instant la lumière du jour, avant de plonger à nouveau dans les ténèbres ; Orphée tente de la rechercher en traversant la mort mais, cela ne suffisant pas, il connaît l'épreuve de la dislocation du corps, qui seule permet à son amour de se libérer, et de retrouver l'aimée. Mais n'imaginons pas de retrouvailles dans un hypothétique au-delà. La seule transcendance qui opère ici est celle de la musique et du chant (Chant VII). En continuant à répéter le nom d'Eurydice, la tête du poète, arrachée à son corps, redit que le chant d'amour dépasse le silence imposé par la mort. De même que le cœur de Dionysos a survécu au découpage des Titans, de même l'amour d'Orphée continue à battre par-delà sa mort. En cela encore il touche aux deux royaumes.

Ce motif de l'amour qui se vit complètement, jusqu'à la mort, et se consume pour être mieux à même de se survivre est un thème cher à J.-P. Siméon. Cela ne vise pas la traditionnelle immortalité de l'œuvre qui viendrait sublimer l'existence de l'artiste. Non, c'est plutôt un consentement total à la vie et à la loi qui la régit, celle du couple *Éros* et *Thanatos* - Amour et Mort, ces deux visages d'une même réalité aux yeux des Grecs. Qu'on relise la *Lettre à la femme aimée au sujet de la Mort*, on n'y trouvera rien de triste, car la mort n'y efface pas le prix de la vie, dont le poème trace la soif qui dure. Sans vie pleine, pleine aussi de sa mort, il n'y aura pas de poésie. La mort n'est donc pas l'ennemi, elle n'est que notre nécessité. « Que peut la poésie contre la mort ? Rien [...] / mais le poète peut parler / entre le soleil et la mort / il dit : [...] / le cœur éphémère est roi » (*Lettre*, XIV). L'ennemi est de ne pas trouver en cette

vie la raison de vivre, l'amour et la beauté². Et le drame serait de ne pas célébrer cette part vivante, profondément nôtre, en la laissant sombrer dans l'oubli, mort bien pire que l'autre. La voix du poète se fait donc le témoin de l'*amor fati*, de cet amour qui surmonte l'inévitable dislocation de l'être, et permet d'« avaler sa mort » (*MMAS*, Chant I).

Et il faut aussi, afin de témoigner pour ce témoin, une voix qui en raconte le destin. Une voix qui dise : « J'étais là j'ai tout vu ». Un conteur qui l'ait côtoyé, ait connu ses amours mais aussi le massacre. Peu importe son nom, il incarne la mémoire vagabonde qui permet à la voix de s'amplifier au lieu de s'éteindre. Apparemment un compagnon de la première heure, un Thrace peut-être lui aussi, qui connaît Orphée depuis l'enfance, qui a « entendu » ses prodiges lors de l'expédition en Colchide, qui « étai[t] là » pour assister à ses épousailles avec Eurydice, qui en a connu le drame. Un disciple qui a ensuite suivi son enseignement, lui a survécu, entonnant dès lors son récit comme un vieux sage. Ce témoin personnifie le mythe, qui se maintient comme parole vivante, parce que son cœur est le Poème. A la fois dans l'aube de son émission et se propageant sur les rives du temps, le mythe se prolonge comme un écho par la bouche des innombrables poètes qui le relatent, depuis Simonide³ jusqu'à Siméon qui n'en sera assurément pas le dernier. Mais il est encore le garant, si le Poème survit à l'oubli, que l'Amour survit à la Mort.

Le chant

On considérait Orphée comme un Enchanteur, c'est-à-dire un poète dont le chant exerçait directement une action sur la nature. Les bêtes, les rochers, les arbres qui l'écoutaient se soumettaient à sa volonté. Cette fable traduit le pouvoir d'envoûtement du lyrisme, poésie indissociable dès l'origine du rythme et de la musique, à ouvrir les oreilles des plus rétifs et à leur apprendre quelque chose de si profond qu'ils s'en trouvent changés. Les Grecs ont bien tenté de justifier ce don. Ainsi, par sa généalogie, Orphée avait pour mère Calliope (*Hymnes orphiques* 76), l'une des neuf Muses. Calliope (« Belle Voix ») représentait l'éloquence, autant celle qui ravit par sa beauté et suscite une adhésion dépourvue de calcul, que celle qui, en rhétorique, produit la persuasion. En s'unissant à Oeagre (Oiagros), un farouche chasseur, dieu-fleuve ou roi de Thrace, la Muse exprime le pouvoir qu'a la parole d'agir sur les cœurs les plus

² Sur cette « beauté intense de l'amour » qui permet de « connaître la vraie saveur de la vie », voir aussi « Témoignage sur un fait divers ou le meurtre amoureux », in *Témoins à charge* (2007).

³ Simonide de Céos (-556 à -467), Frgt 27 Diehl, constitue notre plus ancien témoignage écrit sur Orphée.

sauvages. Ce pouvoir, d'une grande douceur, tient plus à la musique des mots qu'à leur sens. Des instruments divins viennent le renforcer, dont la lyre au premier chef. Hermès la fabriqua en évidant une carapace de tortue pour servir de caisse de résonance. Encore sommaire, cette lyre possédait deux bras en roseaux, ou en cornes de chèvre sauvage, qui la prolongeaient de chaque côté, ainsi qu'une traverse de bois les reliant et sur laquelle les cordes étaient fixées, de trois à sept, fabriquées avec des boyaux ou des nerfs d'animaux. Ce n'était encore qu'un jouet entre les mains de son luthier, et il fallut attendre qu'Hermès en fit don à Apollon pour que la lyre devienne un art (*Hymne homérique à Hermès*).

Apollon n'invente pas la lyre, mais le lyrisme. C'est pour cette raison que certaines versions le donnent comme professeur de musique d'Orphée, d'autres même comme son père. Contrairement à la flûte, la pratique de la lyre ne déforme pas les traits du visage - défaut qui avait incité Athéna à rejeter le chalumeau - et la bouche reste libre pour chanter. Apollon en perfectionne le jeu et crée une lyre plus élaborée, la cithare : sa caisse, plus grande, est en bois, le nombre de ses cordes peut aller jusqu'à douze, et son maniement est réservé aux virtuoses. Apollon en est le maître comme l'indique son épiclese *chrysoliris* (« à la lyre d'or », *Hymne orphique* 34). Le dieu se serait du reste suffi de sept cordes, chiffre qu'il avait calqué sur le nombre des Pléiades, les compagnes de sa sœur Artémis, que Zeus promut en constellation. C'est Orphée qui dota la lyre d'une huitième et neuvième corde, dit Aviénus, chiffre par lequel il entendait se conformer au nombre des Muses dont était sa mère. Ce nombre de cordes n'est pas anecdotique. Avec sept cordes, la lyre passa très tôt pour un instrument dont les sons, et surtout les intervalles séparant ces sons, pouvaient être mis en rapport avec ceux des sept planètes alors connues. Ainsi les Pythagoriciens, qui partageaient les idées de l'orphisme, considéraient que ces planètes produisaient une harmonie, et que les notes de musique avaient une répercussion sur le monde physique et sur l'esprit des auditeurs. Ajouter deux cordes supplémentaires à l'instrument, c'était prendre en compte la totalité des planètes, la Terre y compris qui, considérée comme fixe, ne possédait pas sa musique propre. Mais pourquoi deux cordes et pas une seule ? L'une, afin de représenter le monde visible, ouvert sur le ciel, l'autre le monde souterrain, celui d'Hadès (« l'Invisible »). Orphée était entendu des dieux d'En-haut comme des Mânes d'En-bas, ce que rappelle le vers de Silius Italicus cité en épigraphe. Cette invention d'une musique en l'honneur de Gaïa/la Terre explique son influence sur la nature. Le poète lyrique, loin d'être un vague éthéré, est donc bien ancré dans le sol.

Il est ainsi très juste de dire d'Orphée que « toute science lui est venue par les pieds » (*MMAS*, Chant II). Ce « secret » baigne d'abord dans l'évidence de son pays d'enfance, dans cette Thrace réputée sauvage et inhospitalière qui crée son lien charnel avec le poète, qui éveille

en lui la grâce de tous les étonnements et le don de l'amour. Le savoir poétique se situe dans cette hyperesthésie au monde, dans une attention portée aux choses et qui s'enracine en elles. Pour les anciens mythes arcadiens, l'homme est né du tronc des chênes, il est un arbre dont les racines se sont détachées du sol, pour se confier à l'errance des pieds, mais irrésistiblement elles gardent la mémoire de leur terreau fertile. Ces pieds nus, en qui l'on voit parfois le signe de la pauvreté, garantissent au contraire que, démunis de tout, il nous reste toujours le bien inaliénable de l'enfance nourrie à son pays. Les lointains voyages d'Orphée ne sont qu'une manière d'étendre ses racines au reste du monde, et de construire sans cesse un échange vrai avec la Terre. Partout la nature lui communique ce ravissement qu'il ressent comme au contact d'un bien proche, et dont il célèbre en retour, par son chant, la beauté. Le lyrisme tient tout entier dans ce partage amébee qui manifeste à tous ceux qui l'écoutent, la présence, au sein du grand Tout, de l'unité et de la paix. Voilà ce qui rend les lions et les loups dociles autour de lui, ce qui attire les arbres dans son sillage et qui change le cours des rivières. Parmi les poètes Enchanteurs que reconnurent les Grecs - Amphion, Arion, Linos (le demi-frère d'Orphée), Chiron - aucun n'eut, comme Orphée, ce pouvoir de rendre réceptive la nature sauvage, en instaurant en elle la mesure, le rythme, la discipline, vertus si hautement apolliniennes. Mais l'on aurait tort de ne voir en cela qu'une simple virtuosité technique, un lyrisme fondé sur le seul jeu des mots et le calcul des impressions. Le souffle poétique n'est pas une « ruse de poumon et de gorge » (*MMAS*, Chant II), c'est un accord avec la respiration du monde, avec ce que Rilke appelle son « invisible poème » (*Sonnets à Orphée* II, 1).

Le chant d'Orphée commence par s'émerveiller de ses propres prodiges : le lait coule du rocher, le miel du chêne, les fruits poussent sur la branche éteinte, les vents violents se changent en agréables brises... Ce sont autant de rêveries de l'Âge d'or, telles que Virgile les exalte dans la *Quatrième Bucolique*, un âge où régnaient Dikè (« Justice ») et Apollon, où les hommes vivaient dans la profusion spontanée de la nature et dans la paix oisive. On mettait alors sa foi dans la capacité des Enchanteurs à refonder cet âge fabuleux, à écarter définitivement - prodige le plus cher - les guerres si dispendieuses en sacrifices humains. Mais ces rêveries ne sont qu'un état vain et provisoire, une espérance qui regarde vers l'horizon. Orphée lui-même finira par être massacré. Nul doute qu'il n'ait senti assez vite la nécessité d'une autre poétique, plus directement au service de ses semblables.

Il se rendit en Égypte pour y recevoir ce savoir utile qui suscitait l'admiration des Grecs à la fois dans les sciences et les rites religieux. Il en sortit une poésie didactique susceptible d'apprendre aux hommes leurs arts les plus précieux. C'est la raison qui incita Jason à lui demander son concours pour chercher la Toison d'or. Sans Orphée, l'art de la navigation n'eût

pas vu le jour. Son chant permit la construction de l'Argô, le premier des navires. Il céda encore à quelques prodiges : il fit descendre de la forêt de Dodone les chênes nécessaires à la coque et il accompagna le premier glissement de la carène dans l'eau. Mais, par-delà cela, son invention fut une œuvre civilisatrice qui révolutionna la vie des hommes. Le même chant donna le rythme aux rameurs, apaisa leurs disputes et leur apprit la solidarité. Écarta-t-il la menace des Roches Symplogades, ces deux falaises du Bosphore qui se refermaient en s'entrechoquant au passage des navigateurs ? Endormit-il la vigilance du Dragon gardien de la Toison ? Apollonios, comme Valérius Flaccus, préfèrent en attribuer la cause à l'entreprise collective de l'équipage plutôt qu'au charme du poète : c'est lui qui mit la nef à la mer, l'habileté de son pilote qui lui fit éviter les écueils, la ruse d'une Médée amoureuse, dernière des recrues, qui endormit la vigilance du Dragon. Cette expédition est aussi l'occasion pour Orphée d'enseigner aux hommes des découvertes scientifiques et divinatoires : il leur chante la formation du monde (Apollonios, *Argonautiques* I, 496-511) ; il les initie, à Samothrace à des rites que l'arrêt des dieux interdit de répéter (*ibid.*, I, 912-921) ; il fixe le culte en l'honneur d'Apollon (*ibid.*, par ex. II, 703-714). Il s'efforce de jeter une lumière sur ce monde dont les hommes ressentent l'opacité et de leur ouvrir ces « mystères qui sont la substance de toutes choses » (*MMAS*, Chant II). Là encore Orphée est un civilisateur. Il ne lui manque plus que de révéler aux hommes le mystère le plus insondable, celui de leur origine et de leur mort. Et comment mieux y parvenir qu'en l'affrontant par lui-même ?

Pour cela, Apollon ne suffit plus. Il faut un dieu tourné vers les forces obscures, un dieu qui ait expérimenté lui-même, dans son être, le processus allant de l'extinction à la profusion vitale. Dionysos est ce dieu qui a éprouvé la mort et le retour à la vie. La religion orphique lui prête cette connaissance intime du monde parce qu'il fut lui aussi démembré, comme le sera Orphée, et que ses restes dispersés reviendront à la vie, une fois secoués dans le van mystique. Dionysos qui était descendu chercher aux Enfers sa mère Sémélé, possède ce savoir venu de Nyx (« Nuit »), la divinité qui secrète, à l'abri de la lumière, les mystères non-dicibles. Tandis qu'Hésiode attribue à la Nuit une descendance sinistre composée des Moires (« Destinées »), des Maux et de la Mort, les orphiques se la représentaient davantage comme une divinité apaisante, ce que montre le troisième *Hymne orphique* qui lui est consacré : « Nuit, toi génitrice des dieux et des hommes [...], tu dispenses l'arrêt des souffrances, [...] *terrienne et ouranienne*, tu éclaires les tréfonds / du monde puis va visiter les Enfers comme l'exige / l'implacable Nécessité ». La Nuit étant apparue au tout début du monde, immédiatement après Protogonos, première entité divine, elle en forme l'origine et la bienveillante mémoire cachée. Elle joue à

ce titre un rôle semblable à celui que joue, sur terre, Mnémosyne (« Mémoire »), la mère des Muses et l'essence de la poésie.

Le signe précurseur de la confrontation d'Orphée avec les puissances de la Nuit sera sa rencontre avec les Sirènes, quand il rentre de Colchide avec les Argonautes. Ces femmes-oiseaux (des femmes funestes, déjà !) bercent le marinier et le laissent sombrer dans l'onde oublieuse vers une mort certaine. Ulysse les avait affrontées en se faisant ligoter au mât. Orphée, lui, leur réplique par un chant « souple » (*eutrochalos*, dit Apollonios, *Arg. IV*, 906) qui enrôle doucement la conscience dans une symbiose sonore et suscite une écoute totale. Les lancinantes Sirènes finissent par observer le silence. Il ne s'agit pas que de la simple victoire de l'éclatante poésie apollinienne sur la Nuit ! Orphée prend la mesure de ce monde opaque de la mort qui fera germer en lui la possibilité d'y pénétrer. Son chant, après avoir exploré la voie du merveilleux et du didactisme, est au seuil d'une autre poétique, en lien avec l'expérience dionysiaque des mystères. Mais, pour la tenter, il lui faut éprouver la perte de soi et la disparition de ce qui lui est cher.

La femme

L'Orphée amoureux est une création latine. C'est un maillon supplémentaire et tardif dans la chaîne des réécritures, que l'on doit au poète Virgile (*Géorgiques IV*), et dans laquelle Orphée échoue à ramener Eurydice des Enfers. C'est une lecture qui correspond au tempérament romain, volontiers plus élégiaque. Très vite adoptée par Ovide et Sénèque, elle connaîtra une grande fortune et constitue encore le cœur du présent poème de J.-P. Siméon.

Le nom d'Eurydice paraît lui-même tardif. Euripide, Platon, Diodore, parmi les Grecs, se contentent de l'appeler « l'épouse ». Le poète élégiaque Hermésianax (vers 300 av. J.-C.), lui donne un nom, mais celui d'Agriope (« Yeux sauvages »), qui convient bien à une dryade de Thrace, une nymphe du chêne au caractère farouche. On trouve enfin chez le poète idyllique Moschos (vers 150 av. J.-C.), le nom connu, quand il dit de Perséphone qu'« elle rendit Eurydice aux doux accords d'Orphée » (*Épitaphe au poète Bion*, v.124). Le fait que ce nom soit fréquent dans les généalogies des rois hellénistiques peut en justifier le choix. Virgile, fidèle à la tradition bucolique, le canonise. Dans son sens même, Eury-dice, « Celle qui étend sa loi sur un vaste empire », convient bien à l'épouse d'un monarque, et même du plus grand d'entre eux, Hadès. Car aucun empire n'est plus vaste que celui des morts. Certains ont assimilé Eurydice à une reine thrace des morts (une autre Perséphone) qui ne pouvait aisément revenir

sur terre ; il s'agirait d'une variante du mythe de Koré, fille de Déméter, dont Hadès fit sa femme, mais qui fut finalement autorisée à passer six mois de l'année à la surface de la terre, permettant ainsi le renouveau du cycle végétatif. D'autres lui ont donné un sens allégorique : Eurydice ne serait que l'image de la vie d'Orphée ; ne pouvant en accepter la perte, il tenterait de la faire revivre.

Eurydice est en tout cas celle qui rend possible le bonheur terrestre d'Orphée. « Nymphes du feuillage » (*MMAS*, Chant IV), elle est un esprit de la terre, un beau paysage imprégné des lieux qu'elle a traversés, un cœur simple éloigné des recherches de l'art, une harmonie vivante qui respire les choses de l'intérieur. Elle rappelle à Orphée sa sensibilité au pays natal car elle entend, autant que lui, le « chant de la terre ». Elle est sa musique, incarnée sous la forme d'une divinité agreste. Leur amour *parle* le monde et en exprime l'infinie beauté. Il est la poésie réalisée, le bonheur ici bas. Pour Orphée, c'est un « abîme de ciel entre hier et demain » (*MMAS*, Chant IV), un amour au-delà duquel rien ne s'imagine. Eurydice quant à elle l'aime pour cette nuit profonde dans les yeux, c'est-à-dire pour lui-même, pour ce chant qui fait sa singularité, et non pour le chant qui fait sa célébrité. Orphée est devenu un poète qui dit l'amour, le bonheur d'aimer et la beauté qui est, par elle-même, l'unique prodige. Or ce bonheur est fragile car les dieux - les seuls qu'on appelle *makarés* (« Bienheureux ») – ne goûtent pas qu'on étale au jour leur félicité. Il n'est pas d'absolu qu'ils ne jaloussent tôt ou tard. « Le beau n'est rien que le prélude du terrible », dit le Rilke de la *Première Élégie*, et, de même, le bonheur n'a pas ici-bas de durée équivalente à son intensité, son acmé aussitôt se conjugue avec son passage.

Le jour de ses épousailles, c'est comme si Eurydice se mariait avec la mort, dit Ovide (*Métamorphoses* X, 1-10). Un serpent, symbole des forces chtoniennes de la vengeance et du trépas, la mord. Chez Virgile, cette morsure est provoquée par la fuite d'Eurydice qui veut échapper aux assiduités d'Aristée (le « Très bon »), fils de la nymphe Cyrène et d'Apollon. Plus tard, le même Aristée, l'inventeur de l'apiculture, se désespère de voir disparaître ses abeilles et prend conseil auprès de sa mère. C'est à l'intérieur de ce récit que Virgile a enchâssé l'épisode d'Orphée (*Géorg.* IV, 315-558) : la perte des ruches est une vengeance d'Orphée, venue de l'au-delà et destinée à faire expier la mort d'Eurydice. Pour apaiser les Mânes de l'Enchanteur, Aristée doit se plier à un rituel précis et étrange, dont la pratique a encore lieu sur les bords du Nil (notons ici, encore, l'influence de l'Égypte et de ses rites occultes). Il doit sacrifier quatre taureaux et quatre génisses en l'honneur des Nymphes et les abandonner sous les feuillages pendant huit jours ; à l'aube du neuvième, après un second sacrifice en l'honneur d'Orphée et d'Eurydice, il ira retrouver ses bovins putréfiés et découvrira, au milieu de leurs viscères, des abeilles en train de renaître et gagner bientôt les arbres en essaims. Une fois apaisée la colère

d'Orphée, son charme cesse d'agir par-delà la mort, et il permet au cycle vital de reprendre sa marche. Aristée réussit donc à réparer sa faute, puisque ses abeilles renaissent. Et l'on est en droit de penser qu'en vertu des mêmes rites mystérieux cette expiation rachète aussi l'échec d'Orphée à ramener Eurydice à la vie.

On s'est beaucoup interrogé sur la raison qui avait amené Orphée à enfreindre l'arrêt infernal et à se retourner trop tôt. Pourquoi cet échec, si près du but ? Pour Platon, qui perd rarement une occasion de malmener les poètes, la faute d'Orphée réside dans « sa lâcheté, naturelle chez un joueur de cithare » (*Banquet*, 179d). Il n'ose pas sacrifier sa vie pour rejoindre sa bien-aimée, mais préfère entrer vivant dans l'Hadès pour la rechercher. Tout le contraire d'Alceste qui accepte, elle, de mourir à la place de son époux. Aussi les dieux, pour le punir de sa faiblesse, ne remirent à Orphée qu'un fantôme de son épouse et orchestrèrent ensuite sa mort sous la main des femmes. Les poètes, au contraire, objectent que seul l'amour a pu pousser Orphée à courir de tels risques. Sa fidélité va jusqu'à traverser la mort, le souvenir d'Eurydice et sa « beauté perdue » lui servant de lumière dans les ténèbres (*MMAS*, Chant V). Et si son chant parvient à charmer les puissances obscures du monde souterrain - Charon, Cerbère, le Cocyte, Hadès, Perséphone - c'est qu'il a atteint son expression la plus pure et la plus sincère, celle de l'amour, et plus celle des prodiges (on n'amuse pas les dieux d'En-bas). Son chant parvient à dire « l'amour plus certain que la mort » (*ibid.*), et les dieux, contre toute espérance, en sont émus. Orphée peut ramener Eurydice.

Mais l'accord est assorti d'une condition. C'est une « loi » émanant de Proserpine (Virgile, *Géorg.* IV, 487), des Enfers (Ovide, *Mét.* X, 50), ou d'Hadès (*MMSA*, Chant V). Les dieux savent bien l'humaine faiblesse et ne dérogent pas aisément à leurs règles : celle qui veut que les Parques ne filent qu'une seule fois une destinée, ou bien qu'Hadès, de son autre nom Ploutôn (« le Riche »), ne relâche pas une âme entrée dans son royaume. La chance laissée à Orphée est un vain espoir : l'ombre de son amour est derrière lui, comme si elle devait le quitter, et non plus le guider, alors que son souvenir lumineux l'avait auparavant conduit dans les méandres obscurs. Impatient de revoir sa bien-aimée, il rêve déjà sa félicité, et pêche par excès de confiance, si près du but. A moins qu'il ne soit saisi d'un doute pire encore, celui d'avoir été dupé par les dieux d'En-bas, car il n'entend, derrière lui, pas le moindre froissement. Dans les deux cas, son échec vient de son *furor* (*Géorg.* IV, 495), de cette « folie » qu'Eurydice lui reproche comme une faute personnelle. *Furor* qui, si souvent dans la langue élégiaque, est l'excès de l'amour, celui qui *emporte* l'esprit hors de lui-même et qui emmène ici Eurydice à rebours, loin d'Orphée (Virgile joue de la paronomase *furor / feror* – « folie / être emporté »).

Ne montrant pas un amour assez pur où il ferait entièrement l'abandon de lui-même, Orphée cède à une envie irrésistible qui condamne Eurydice.

Ovide, pour sa part, met cet échec sur le compte de l'Amour seul. Son Eurydice ne reproche rien à Orphée : « en mourant pour la seconde fois, elle ne se plaint pas de son époux / de quoi en effet se plaindrait-elle sinon d'être aimée ? » (*Mét.* X, 60-61). Si *Eros* fait perdre la raison, il encourage aussi les partis les plus audacieux : sous son impulsion, Orphée a osé descendre aux Enfers, ou rappeler à Proserpine et Pluton leur propre histoire d'amour ; il leur propose même de prendre aussitôt sa vie pour être réuni à son épouse (pied de nez à Platon !) ; la crainte et l'impatience, qui le font se retourner, ne sont encore imputables qu'à l'amour, si puissant partout, même aux Enfers. Preuve que la mort n'est bien que la mort, rien en soi, puisque elle ne parvient pas à dissoudre cet amour. Mais Orphée, rejeté, seul, hors de l'Hadès, n'a pas le rôle facile. Il est celui qui reste : les dieux infernaux l'empêchent de rentrer à nouveau, c'est-à-dire de mourir. La disparition d'Eurydice le hante, et il attend la mort comme la délivrance qui lui permettra enfin de « revoir » (*respicit*, *Mét.* XI, 66) la femme aimée, et d'annuler l'échec de son précédent regard. Il ne comprend qu'alors le bienfait de la mort, qui lui rend la sienne si peu effrayante et même salutaire.

Mais une question subsiste : pourquoi Orphée, qui a tout enduré pour une unique femme, devait-il subir de la main d'autres femmes l'avanie du *diasparagmos* (« démembrement ») ? Il est ordinaire de mettre cet assassinat sur le compte de femmes de Thrace. Se sentant méprisées par la fidélité exclusive qu'Orphée continuait de témoigner à Eurydice, elles profitèrent des « orgies du Dionysos nocturne » (*nocturni orgia Bacchi* - *Géorg.* IV, 521) pour le tailler en pièces. Un autre de leurs griefs, plus étrange, est qu'Orphée aurait préconisé à ces adeptes la misogynie, dans le but de ne plus souffrir de l'amour porté aux femmes, ou même, dit Ovide, favorisé la pédérastie (*Mét.* XI, 83-85). Orphée aurait-il alors lésé la divinité de Dionysos, en s'opposant aux sacrifices humains qu'exigeait son culte sous l'emprise de la folie (*MMSA*, Chant VI) ? Cette interprétation-là est la plus riche pour peu que l'on distingue deux Dionysos, le Dionysos orgiastique et le Dionysos orphique. Le premier, le plus connu, fils de Sémélé et de Zeus, assure le renouveau du cycle végétal et l'abondance carnée. Certaines de ses épiclèses attestent des sacrifices animaux ou humains, comme celui d'*anthroporraïstès* (« Découpeur-d'homme »). L'un de rites qu'accomplissaient ses serviteurs, rendus furieux par le dieu, était l'*omophagie* (« absorption de chair crue »). La victime une fois démembrée, ses chairs étaient dévorées encore palpitantes. Les femmes fauves de Thrace furent parmi les premières à honorer ce Dionysos. On les nommait « bassariennes » ou « bassarides », parce qu'elles portaient un manteau long, la *bassara*, terme désignant, semble-t-il, une peau de renard. Comment des

femmes, qui savent le prix de la vie, pouvaient-elles ainsi la déchirer ? La dispersion de la chair, dans leur meurtre sacré, était censée stimuler le processus vital, comme pour les semilles jetées à la terre.

Le Dionysos orphique (appelé Zagreus) est, pour sa part, un Dionysos mystique. Fils de Zeus et de Perséphone, il est poursuivi par une Héra jalouse, qui charge les Titans de l'éliminer. Ces derniers le distraient avec des jouets pour mieux l'approcher, notamment grâce à un miroir dont se saisit l'enfant-dieu, fasciné par sa propre image. Il est attrapé, égorgé, démembré, rôti. Seul son cœur en réchappe, ce qui permettra à Zeus de ressusciter Dionysos, le « Deux fois né ». Auparavant Zeus a foudroyé les Titans et, de leurs cendres, va naître l'humanité. Cette anthropogénèse traduit les raisons de l'imperfection humaine : l'homme possède en lui une part dionysiaque, pure et de nature céleste, et une part titanique, impure et poussant l'homme à désirer sans cesse davantage. Cette dernière étant de loin la part la plus importante, la tâche de l'orphique sera de l'épurer, afin de faire grandir sa part dionysiaque. Il existe à ses yeux une souillure, une impureté originelle (ce qui n'est pas la même chose qu'un péché originel), dont le corps (*sôma*) est le signe (*sèma*) tangible, sorte de tombeau de l'âme dont il faut parvenir à l'affranchir. Contrairement au Dionysos orgiastique, le secret du Dionysos mystique est d'échapper au cycle des naissances. On se souvient de la réponse que Silène, un vieux sectateur de Dionysos, fit au roi Midas qui voulait savoir quel est le bien suprême pour un homme : « n'être pas né, ne pas être, être néant » (Aristote, *Eudème*, frgt 27). Ainsi, la catabase d'Orphée, dans la grande matrice de la Terre, ne pourrait être qu'un cheminement à rebours de la naissance, et la séparation d'Eurydice un renoncement visant à échapper au cycle des générations. De même la misogynie, ou la pédérastie, pourraient avoir été préconisées comme une voie de purification et un refus de procréer. La femme possède, on le voit, un rôle complexe dans le mythe d'Orphée, enjeu à la fois de la plus grande passion, et finalement de la plus grande abnégation, au risque de valoir au poète le démembrement du Dionysos orgiastique. Délibérément, cet acte dissémine Orphée et ne lui offre pas de transcendance heureuse. Mais, ce que lui refuse la mort, sa lyre pourrait lui apporter.

L'immortalité

Orphée est à l'origine des premières géographies du monde de l'au-delà. Les Grecs s'imaginaient ce monde souterrain comme celui des pâles ombres désincarnées, et il ne s'agissait nullement de s'y rendre. Ulysse, dans l'*Odyssée*, ne s'y aventure pas, mais se

contente, depuis la surface, de convoquer l'ombre du devin Tirésias grâce à un sacrifice sanglant. Puis, un imaginaire se constitue, qui aura une longue tradition. On donne à ce monde des morts une entrée terrestre, à cette entrée son Portier peu avenant, puis son Passeur, qui fait traverser aux défunts le fleuve sans retour. Le dieu des passages, Hermès Psychopompe (« Conducteur d'âmes »), sert de Guide aux ombres dans les ténèbres. Les *Inferi* (« Lieux d'Enbas ») possèdent leurs souverains, et surtout trois Juges qui affectent les âmes au séjour correspondant à la vie qu'ils ont menée sur terre. Car les zones enserrées par le Styx ne sont pas toutes également agréables : les Champs des Pleurs accueillent les suicidés ou les guerriers trop tôt tombés ; le Tartare les criminels (Sisyphé, Tantale, Ixion...) ; les Champs Elysées les Bienheureux. Dans son autre poème dramatique, *Odyssée, dernier chant*, J.-P. Siméon nous montre un Ulysse orphique qui effectue une catabase, quelques années après son retour à Ithaque. Ulysse ne s'habitue pas au monde de la paix, et doute de l'amour de Pénélope. L'arrêt d'Hadès sera de le condamner à terminer sa vie de manière pitoyable comme Philoctète, à Lemnos, loin des siens. Seule la voix féminine et invisible du Chœur le suivra des Enfers jusqu'à son exil, comme un murmure de bonheur ancien. Être condamné à vivre, sans son amour, c'est encore la tragédie d'Orphée.

Loin d'être gratuites, ces géographies prennent un sens eschatologique. Les âmes des justes, nous disent Platon (*République X*) ou Virgile (*Enéide VI*), ont la chance de gagner aussitôt le séjour des Bienheureux. Mais pour les autres, la métensomatose est nécessaire avec, à chaque fois, un cycle de purifications d'une durée de mille ans. Avant de se réincarner, ces âmes doivent boire de l'eau du Léthé, le fleuve « l'Oubli », pour perdre tout souvenir de leur vie antérieure et de leur passage aux Enfers. Ce que recherche un orphique, c'est donc la pureté suffisante qui lui permettra d'échapper au corps. Les lamelles d'or confiées aux défunts dans la tombe, autour de leur cou ou dans la main, avaient pour but de leur rappeler le chemin à prendre sans hésiter, sans se retourner, et la formule de conjuration qu'il leur fallait proférer pour solliciter la clémence de Perséphone dont la loi est sans appel. Le parcours de l'au-delà comprend deux routes : celle de gauche, à éviter, mène à l'Oubli ; celle de droite, la meilleure, mène à la fontaine de Mémoire (*Feuille d'or d'Hippone*). L'initiation (*télètè*) a ainsi pour but de préserver l'âme de l'Oubli, de la purifier de son corps titanique, afin de la conduire sur la voie de son origine divine (dionysiaque). Orphée lui-même a, dans sa précipitation, perdu cette mémoire (Eurydice), et entraîné sa relégation dans le cortège des souffrances terrestres.

Il s'agit donc bien de ne pas renaître, mais de traverser la mort pour atteindre l'immortalité divine. Ce viatique propre aux orphiques consistait autant dans l'incantation mystique que dans une ascèse préparatoire. Les adeptes y étaient initiés lors de Mystères, ces cérémonies secrètes

que l'on pratiquait, par exemple, à Eleusis, Samothrace ou Phlya. On en ignore le déroulement concret, mais leurs participants, les mystes, devaient se pénétrer de l'enseignement orphique, sur la naissance du monde, les luttes théogoniques, le déchirement et la réunification de Dionysos, et la géographie infernale. Plutarque (*Frgt* 178) rapporte que les Mystères étaient destinés à mettre l'âme des participants dans un état similaire à celui de leur mort future, afin de les y préparer, et il justifie ainsi la parenté, en grec, des termes *téleutân* (« mourir »), *télétesthai* (« être initié »), et *télètè* (« initiation »). En y retrouvant la mémoire de leur origine divine, ils contribuaient aussi à apaiser la douleur de Perséphone ressentie à la mort de son fils Dionysos. On comprend que cette croyance ait dû rester à l'écart de la religion officielle qui se fondait quant à elle sur une dichotomie inconciliable entre les dieux et les hommes. Le *bios orphikos* (« genre de vie orphique ») accentuait encore ce recul, en prescrivant de s'abstenir de toute substance vivante. Les orphiques étaient par conséquent végétariens, et refusaient le sacrifice carné du culte civique. Ils ne portaient pas de laine, mais du chanvre ou du lin. Les œufs étaient proscrits, de même que les fèves, car ressemblant trop à une tête humaine. Ils marchaient pieds nus et étaient vêtus simplement, afin d'afficher leur pauvreté.

Comme leur engagement les marginalisait, ils s'organisaient en petites communautés, et se présentaient comme des *orphéotélestes* (« initiés orphiques »). Platon ou Plutarque les raillent comme de prétendus prophètes, des charlatans errants et des va-nu-pieds qui assiègent la demeure des riches en leur promettant des recettes d'immortalité sous forme de poèmes. J.-P. Siméon nous montre un semblable petit cercle de fidèles regroupé autour d'Orphée dont il reçoit l'enseignement, notamment « les mystères » et « l'art du poème, qui est l'art d'entendre les voix silencieuses » (*MMAS*, Chant VI). Pour les modernes, la connexion entre poésie et sacré ne va plus de soi, mais elle était naturelle dans la formulation des religions antiques. L'incantation, qui avait pour tâche de susciter les présences de l'invisible, adoptait le rythme et le lexique poétiques, ouvrant ainsi aux consciences un espace distinct de celui de la langue profane. Il existait un lien fort entre la poésie et la mantique, qui consistait à évoquer les ombres des morts et à solliciter leur préséance de l'avenir. Orphée aurait inventé cette poésie incantatoire pour rester en lien avec Eurydice, en dépit de la mort qui les séparait. Là encore il est le poète des deux royaumes.

Ayant échoué à ramener Eurydice, Orphée se morfond un temps dans le désespoir. Il s'éloigne des hommes, connaît la solitude sur le mont Pangée, ou sur le Rhodope, depuis lequel il toise le soleil comme un Zarathoustra blessé qui ne sent partout que le vide qu'il porte en lui. Il est installé dans la douleur de Perséphone. Apollon-Soleil le régénère peu à peu, et lui fait reprendre goût au monde, grâce à la poésie qui en est la saveur. Mais plus encore, c'est la nuit

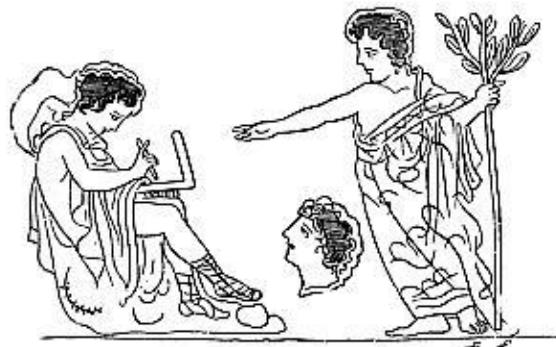
qui redonne à Orphée le goût de vivre, car sa lyre et son chant sont tout naturellement emplis du souvenir et de l'amour d'Eurydice. Cette nuit dionysiaque n'est pas en rupture avec la part apollinienne, elle cherche au contraire à se réconcilier avec elle. Pour les orphiques, c'est Apollon qui prit soin de recueillir les morceaux de son demi-frère Dionysos déchiré par les Titans, qui les déposa dans son sanctuaire de Delphes, et recomposa le corps mutilé. C'est là que Dionysos reviendra à la vie. Sur le mont Pangée de Thrace, il existait, aux dires d'Hérodote, un syncrétisme semblable à celui de Delphes : une prêtresse y rendait ses oracles comme la Pythie (*Enquête* VII, 111). Orphée accomplit ainsi en lui la même synthèse des deux dieux : son activité oraculaire et poétique (ce qui est la même chose) se poursuit par-delà sa catabase ; il connaît le *diasparagmos* de Dionysos ; il est recomposé, non comme corps, mais comme principe immortel, à savoir comme voix divine.

On remarquera ainsi que le corps et la tête d'Orphée ne sont pas traités, à sa mort, de la même manière. Les Muses recueillent son corps morcelé et l'enterrent à Libéthra, sa ville natale. La tête, elle, roule sur les flots de l'Hèbre, puis gagnant la mer Égée, flotte jusqu'à l'île de Lesbos. Le plus surnaturel réside dans son pouvoir incantatoire : la bouche continue à répéter le nom d'Eurydice (*Géorg.* IV, 524-27). Chanter revient à se soumettre à la Mémoire, à exorciser les effets pitoyables de l'Oubli au seuil de l'Hadès. La tête est alors douée d'une autre vie, elle parle depuis la mort, sans rien qui la fasse taire. Selon Ovide, Apollon accueille la tête, et la lyre qui la suit, à Lesbos. Il empêche qu'elle ne soit dévorée par un serpent, ce qui la renverrait à la mort d'Eurydice. Pour Lucien (*Contre un bibliomane ignorant*), c'est Dionysos qui reçoit la tête dans son sanctuaire (*Bacchéion*), où elle exerce peut-être une activité oraculaire, tandis qu'Apollon recueille la lyre dans son temple. Un vase attique à figures rouges, une hydrie de 420 av. J.-C., montre la tête d'Orphée vaticinant entre un copiste et Apollon qui lui enjoint d'en écrire les paroles. Orphée a, de cette façon, atteint cette immortalité que l'on dit réservée aux dieux, il est devenu divin lui-même. Ovide nous le montre retrouvant Eurydice aux Enfers, où l'Amour, vainqueur, pourra à nouveau les réunir (*Mét.* XI, 55-60). Mais Zeus et Apollon décident encore d'une autre sublimation, dit Hygin (*Astronomie* II, 7), à savoir le catastérisme de la lyre d'Orphée. Cette transformation en constellation de l'instrument, non du chanteur, est avant tout une reconnaissance à l'égard des pouvoirs de sa musique.

Mais quel est le bienfait que cette apo théose vient au juste consacrer ? Cela ne ressort pas clairement des textes. Est-ce seulement « l'art », comme le dit Aviénus ? Ou bien, la possibilité cosmique, énoncée par les Pythagoriciens, de réunir, grâce à la lyre à neuf cordes, la Terre et le Ciel ? Une manière de passer les frontières de notre finitude ? Néanthe, dans la fable rapportée par Lucien, croyait s'emparer, avec la lyre d'Orphée, du pouvoir d'agir sur la nature. Son seul

point commun avec le chantre fut d'être déchiré à son tour, en raison du bruit discordant qu'il émit, et par des chiens. Sa naïveté tragique fut de ne considérer que l'objet, et non la vie immortelle que lui avait donnée Orphée. Pour J.-P. Siméon, c'est dans cette vie-là que réside tout le sens : « rien ne meurt qui ne dure au-delà de sa mort / dans le chant d'Orphée » (*MMAS*, Chant II). Certes, le poème ne meurt pas, l'histoire d'Orphée qui se dit encore en donne la preuve. Mais ce n'est pas le verbe ou le lyrisme qui assurent la survie du poème, c'est la traduction de l'amour qui passe en lui, lui donne âme, sève, et persistance : « C'est l'âme du poète qui survit à sa mort / [...] car l'âme d'Orphée a rejoint Eurydice » (*MMAS*, Chant VII). J.-P. Siméon ne nous montre pas de retrouvailles dans l'au-delà, comme Ovide, mais laisse entendre qu'elles s'effectuent dans le chant lui-même, parce que l'amour continue à s'y exercer, et qu'en se prolongeant grâce au poème, il parvient à survivre à la mort.

Il n'y a donc pas recours, dans la fin de cette histoire d'Orphée, à un autre merveilleux que celui de l'amour. Il justifie la permanence du poème, celui d'une mémoire tout d'abord, qui ne cesse de redire l'origine, qui n'oublie pas la beauté de cette vie, et la fait luire comme une étoile. Loin d'être une chose du passé, il garde intacte sa force d'engagement pour refuser les pourvoyeurs de la mort absurde. Les poètes, comme Orphée, ne sont pas de simples contemplateurs, ils défendent la cause de l'amour sous toutes ses formes, au risque de leur vie. Garcia Lorca, Mandelstam, Desnos ont été assassinés par la barbarie, celle des balles, du goulag ou de la déportation, mais leur parole dépasse leur propre mort. Et c'est de la même voix que la femme en colère de *Stabat mater furiosa* (1999) s'insurge contre la guerre. Homère lui aussi nous parvient sans doute moins pour les prouesses de ses héros que par la fraîcheur de son aurore matinale. Et n'oublions pas que Lesbos, qui accueillit la tête chantante, fut l'île natale de la grande poétesse, Sappho, qui, comme Orphée, chanta l'amour.



Copiste, tête d'Orphée et Apollon oraculaire. Hydrie attique à figures rouges de 420 av. J.-C. (Otago Museum, Dunedin, Nouvelle Zélande) Dessin par Daremberg & Saglio (1877)