



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

12 | 2011

La trace

Sur la trace européenne du chantre de Thrace

Julie Dekens



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/467>

DOI : 10.4000/trans.467

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Julie Dekens, « Sur la trace européenne du chantre de Thrace », *TRANS-* [En ligne], 12 | 2011, mis en ligne le 08 juillet 2011, consulté le 13 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/467> ; DOI : 10.4000/trans.467

Ce document a été généré automatiquement le 13 mai 2019.

Tous droits réservés

Sur la trace européenne du chantre de Thrace

Julie Dekens

Je me redresse avec effort et je regarde :
 il y a trois lumières, dirait-on.
 Celle du ciel, celle qui de là-haut
 s'écoule en moi, s'efface,
 et celle dont ma main trace l'ombre sur la page.
 L'encre serait de l'ombre¹.

- 1 Mouvement presque pictural sur la page blanche, tracer l'esquisse d'un poème fait se rejoindre passé, présent et futur : le texte, empreinte graphique de *l'ici-maintenant*, marche sur les pas de la tradition qui le précède – qu'il choisisse de la suivre, de quitter la sente ou de s'en éloigner – et devient, à mesure que les lectures successives le conduisent vers son destin littéraire, celui que l'on piste. S. Rabau reprend cette métaphore avec une précaution typographique :

Chaque texte porte en lui « la trace », en tout cas la possibilité de son destin intertextuel [...] le texte est bien porteur de fantômes, ceux de textes possibles qu'il n'actualise pas, ceux des possibles contenus dans d'autres textes et auxquels il redonne vie².

- 2 Loin d'être abusive, l'expression est au contraire riche en possibilités interprétatives, notamment dans le cadre de l'étude de réécritures. Reprendre un mythe, c'est choisir d'approfondir l'idée même de trace : en introduisant Orphée dans sa poétique, l'auteur choisit de suivre les empreintes de grands noms – Ovide, Virgile, Ronsard, Nerval, Hugo et tant d'autres dans l'espace poétique européen. Chaque nouvelle version met au défi les qualités de pisteurs de ces poètes, mais aussi leurs capacités d'improvisation. Lorsque Orphée devient sien, le personnage endosse un nouveau costume, entre tradition et modernité.
- 3 Plus encore, le mythe en lui-même se nourrit de cette métaphore. Orphée est celui que l'on suit et son chant magique flotte dans l'air en envoûtant tout ce qui l'entoure. Dans *Les*

Métamorphoses d'Ovide, la nature se met en mouvement à l'écoute de son *carmen*, à la fois musique et incantation :

Telle était la forêt qu'avait attirée le chantre divin, assis au milieu d'un cercle de bêtes sauvages et d'une multitude d'oiseaux³.

- 4 Le mythe multiplie les scènes où les personnages se suivent les uns les autres. Orphée part sur les traces de sa femme en descendant aux enfers, Eurydice marche dans les traces de son époux sur le chemin vers la surface. De même, après la mort d'Orphée démembré par les Ménades, la persistance du chant peut aussi être considérée comme une trace posthume :

Sa lyre fait entendre je ne sais quels accords plaintifs ; sa langue privée de sentiment murmure une plaintive mélodie [...]⁴

- 5 Le chant est ce qui reste au-delà du sacrifice de l'être. Pourtant, le « nescio » du vers 52 peut attirer notre attention. Le poète latin aurait-il perdu la trace du chant d'Orphée, lui qui le citait au livre X au discours direct ? Par l'emploi de ce verbe, Ovide introduit le premier doute sur la portée orphique : et s'il était difficile, voire impossible, de retranscrire la voix d'Orphée ?
- 6 On peut alors se demander dans quelle mesure le *nescio* ovidien trace le destin du chantre de Thrace, entre persistance et disparition. En étudiant plus particulièrement les œuvres de Guillaume Apollinaire, Robert Desnos, Philippe Camby et Philippe Jaccottet pour le domaine francophone, Rainer Maria Rilke et Paul Celan pour l'espace germanophone et enfin Ebba Lindqvist, poétesse de langue suédoise, nous présenterons la nature de ces traces dans l'espace poétique moderne et contemporain, puis nous montrerons que ces empreintes en voie d'effacement conduisent le poète à s'égarer sur cette piste, pour enfin analyser quelques textes qui, loin de vouloir poursuivre leur quête d'Orphée, proposent à leurs lecteurs de lui échapper.

Trace(s) d'Orphée

- 7 Grâce à la puissance de son chant, Orphée est celui que l'on suit, ou qui est suivi. Ainsi, *Les Sonnets* de Rilke commencent par l'évocation des « animaux du silence⁵ » qui « sortaient des forêts claires et délivrées⁶ ». Dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* d'Apollinaire, le « cortège » de quatrains et de gravures est mis en branle par « le pouvoir insigne / Et la noblesse de la ligne⁷ » du premier poème. Dans « La Tortue », le « je » poétique précise :

Mes doigts sûrs font sonner la lyre.
Les animaux passent au son
De ma tortue, de mes chansons⁸.

- 8 Le terme de « cortège » est repris dans « Le Musicien de Saint-Merry », où un mystérieux joueur de flûte⁹ entraîne derrière lui « le cortège des femmes long comme un jour sans pain¹⁰ ». Et lorsque ce n'est pas lui qui est suivi, il se lance par amour sur les traces de celle qui est morte trop tôt. Repris par Camby dans *Les Mémoires d'Orphée*¹¹, Lindqvist dans son « Monologue dans l'Hadès¹² » et Desnos dans « La caverne¹³ », l'épisode de la descente aux enfers présente ce double mouvement où Orphée suit autant qu'il est suivi.
- 9 Le poète surréaliste respecte la succession chronologique des événements : la trace d'Eurydice apparaît dans le deuxième quatrain (« Eurydice est passée par là, voici son pied¹⁴ »), celle de son époux dans le deuxième tercet (« Ces autres pas qui vont ailleurs sont ceux d'Orphée¹⁵ »). Enfermée dans un univers silencieux où « le bruit du monde ici se

dissout et s'endort¹⁶ », l'instance poétique tente alors de retrouver les deux amants, sans succès : du couple mythique ne restent que les empreintes marquées dans la terre et sur la page.

- 10 Quelles sont-elles, finalement ? Les traces d'Orphée sont musicales. Dans notre corpus, il est toujours présenté ainsi : chez Rilke, il est le « dieu du chant¹⁷ » ; l'Orphée de Desnos « sur la lyre attestait les augures¹⁸ » ; dans *Le Bestiaire* d'Apollinaire, les gravures de Raoul Dufy n'oublent pas l'instrument divin : dans trois « Orphée », le personnage tient une lyre à la main, et la tortue du deuxième quatrain – conformément à l'origine mythique de l'instrument – présente des cordes. Dans les textes eux-mêmes, l'idée de son est omniprésente : on entend « la voix que la lumière fit entendre¹⁹ » dans le premier « Orphée » ; il est question de « chansons²⁰ » dans « La Tortue », « La Mouche » ou encore dans le quatrième « Orphée » où, devenues l'attribut des sirènes, elles se sont transformées en « mortelles chansons » ; « L'Éléphant » transporte « des mots mélodieux²¹ » ; tandis que dans « Les Sirènes », le « je » poétique est « plein de voix machinées²² ». Apollinaire met en valeur le lien entre le personnage et la musicalité, car comme dans *Les Sonnets* de Rilke,

c'est Orphée, quand cela chante²³.

- 11 Cette affirmation explicite bien le rapport du mythe au son, dans le cadre du genre poétique : Orphée est le chant, le chant est Orphée. Cette relation d'interdépendance fonde la force du personnage et d'ailleurs, les poètes qui reprennent l'épisode de la descente aux Enfers, Camby et Lindqvist, se placent dans la même perspective. Sans la musique, l'époux exploré ne pourrait revoir son épouse. Dans « Monologue dans l'Hadès », Eurydice s'adressant à Orphée avoue :

Tremblante, le teint blafard,
frissonnante de fatigue, je suivais la lyre et le chant²⁴.

- 12 Loin d'être guidée par l'homme qu'elle aime, Eurydice est portée par la mélodie plus que par les sentiments. Le mythe se transforme alors en profondeur, mais retient un sème indispensable : le chant d'Orphée. Le caractère magique du chant fait que les auditeurs quittent la raison et surtout agissent selon la volonté du chantre. Dans les vers de Lindqvist pointe encore la confiance accordée à ce chant, et donc à la poésie dans son ensemble. Le texte s'emballa alors dans une suite d'anaphores musicales qui s'accumulent avec la répétition de « Sången » :

Le chant sur le soleil et les vents. Le chant sur la mer et les vagues.
Le chant sur la beauté de la terre, quand le coquelicot fleurit au printemps.
Le chant sur tout ce que la terre donne, et plus encore,
tout ce qu'elle ne donne pas. Sur cela, qui est au-delà de la terre
sur ce qui est au-delà du cœur humain, et au-delà de l'amour.
Le chant comme l'amour et la mort.
Le chant comme le chant. Oh, tout sur terre disparaîtra bientôt,
tout ce que j'oublierai, mais jamais le chant²⁵.

- 13 Par la bouche d'Eurydice, Lindqvist met l'accent sur la permanence. Mélodie infinie, le chant se dessine un chemin à travers les siècles, comme dans la réécriture de Desnos où le « je » poétique « écoute²⁶ »

[...] une voix humaine
Qui traverse les fracas de la vie et des batailles,
L'écroulement du tonnerre et le murmure des bavardages²⁷.

- 14 Orphée est une trace sonore dans l'espace muet de la poésie, marcher dans ses pas, pour ces auteurs, revient en partie à écouter ce chant, qu'il soit encore fort ou bien atténué.

Comme dans la version ovidienne où la mélodie n'est pas entravée par la mort du personnage, l'Orphée de Rilke fait partie de « ceux qui restent²⁸ », il est « trace infinie²⁹ ». Dans le sonnet I, 26, où le poète évoque sa mort, il insiste surtout sur la persistance de la musique :

Mais toi, le divin, toi, jusqu'à la fin encore retentissant³⁰

- 15 Les adverbes temporels « zuletzt » et « noch » appuient l'idée qu'Orphée est une trace sonore avant tout, comme dans le premier tercet :

pendant que ton chant resta dans des lions et des rochers,
dans les arbres et les oiseaux. D'où tu chantes encore à présent³¹.

- 16 Le personnage se caractérise par le « noch » rilkéen : il survit non seulement dans l'espace poétique mais aussi et surtout dans le monde, entre la vitalité des éléments animés – qui serait avant tout un mouvement de perpétuation – et l'immobilité contenue dans les adverbes et l'emploi du verbe « verweilen », qui signifie en allemand « rester », « s'arrêter ». La rime entre « Spur » (trace) et « Natur » (nature)³² est en cela essentielle. La trace orphique est ce qui reste et ce qui progresse, entre passé et présent, comme le souligne l'emploi des temps dans ces deux vers. La mort d'Orphée et la persistance de son chant par-delà sa disparition permettent de faire le lien entre les générations poétiques :

Seulement parce que la haine te déchira avec férocité à la fin
nous sommes maintenant les auditeurs et une bouche de la nature³³.

- 17 Rilke, dans ce texte, nous livre un mode de fonctionnement de la trace orphique : tendue entre un passé lointain et un présent qui s'étend vers l'avenir, elle est à la fois ce qui est à suivre et à dépasser. En effet, suivre Orphée implique de l'écouter. Mais devenir « une bouche » demande de produire à son tour. Grâce au personnage mythique se transmet l'héritage qui fonde l'écriture poétique.

- 18 Dès lors, Orphée est un modèle : Apollinaire entre en poésie avec lui, avec *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, tandis que la production poétique de Rilke se referme presque avec le chantre de Thrace. Tous entendent récupérer ses pouvoirs. Dans *Le Bestiaire*, Apollinaire fait se confondre la voix du « je » poétique et celle d'Orphée, dès le premier quatrain :

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne :
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre³⁴.

- 19 « Le pouvoir insigne » appartient tant à Orphée, présent sur la gravure de Dufy entouré de tours Eiffel, qu'au « je » poétique lui-même. Il s'agit de ne pas oublier la filiation qu'Apollinaire entendait posséder avec Apollon, son père spirituel. Au seuil de son écriture poétique, leurs voix se mêlent et Apollinaire s'approprie la lyre et surtout son assurance : Orphée est une référence qu'il actualise pour mieux la dépasser. En effet, à marcher dans les traces du personnage, l'élève dépasse le maître et les nombreuses allusions à la vie moderne dans le recueil contribuent à transformer la figure d'Apollinaire de *suiveur en suivi*. Dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, cette idée est reprise :

Les fables s'étant pour la plupart réalisées et au-delà, c'est au poète d'en imaginer de nouvelles³⁵.

- 20 D'inspiré, le poète devient l'inspirateur afin que « les inventeurs puissent à leur tour les réaliser³⁶ ». La confiance d'Apollinaire dans les pouvoirs du genre comme moteur du progrès technique est issue du modèle orphique, de celui qui pouvait faire se mouvoir les roches dans les temps mythiques.

- 21 Puisqu'il est un modèle, Orphée prend la parole et en lisant Apollinaire, le lecteur l'entend un peu. Sans aller aussi loin que Camby, qui lui ouvre deux fois les guillemets dès le premier poème, Apollinaire introduit un nouveau mode de rapport au mythe. Orphée n'est plus seulement celui qui confie des pouvoirs à la nouvelle génération, il lui parle, de façon plus ou moins directe. Si, chez Desnos, la voix d'Orphée échappe au profane, avec, dans « La Voix », la répétition finale de l'interrogative « Ne l'entendez-vous pas ?³⁷ », elle reste audible chez Rilke où les animaux du premier sonnet se taisent « pour accueillir le chant³⁸ ». Rilke dialogue avec Orphée, qui se dissimule derrière le « tu » du dernier vers :
- Tu leur as érigé un temple dans l'écoute³⁹.
- 22 *Les Sonnets* adressés « à Orphée » sont une invitation au dialogue. Toutefois, face au silence du personnage, le recueil de Rilke reste un monologue et la trace du chant d'Orphée ne nous parvient que par la médiation du « je » poétique. Camby, quant à lui, ose donner la parole au personnage :
- À mon retour des enfers, ils demandaient :
« Pourquoi vous êtes-vous retourné ? »
Et je ne savais pas quoi dire⁴⁰.
- 23 Derrière le pronom « ils » se dissimulent toutes les réécritures qui ont tenté de répondre à cette fameuse question. Et le « je » laisse entendre la voix d'Orphée, dont l'assurance a été perdue puisque l'amant ne parvient pas d'emblée à répondre. Pire encore, chez Desnos ne nous parvient jamais le son de la voix d'Orphée. Silence ou mutisme ? Face à cette nouvelle situation se dessine l'idée que son chant puisse avoir changé de teneur. Dans ce cas revient le *nescio* ovidien et on peut se demander comment le poète moderne et contemporain peut encore suivre les traces du mythe.

Une trace ?

- 24 En effet, si certains poètes accordent leur confiance à Orphée au cours du siècle, nous devons bien constater qu'à l'image du « je » poétique de « La caverne » de Desnos, la voix du personnage laisse une trace de plus en plus difficile à suivre :
- Eurydice est passée par là, voici son pied
Dans la terre marquée mais la piste se brise,
[...]
Ces autres pas qui vont ailleurs sont ceux d'Orphée⁴¹.
- 25 La « terre marquée », à l'image de la page blanche où s'imprime le sonnet, est le lieu où se révèle la trace fugitive des deux amants. Pourtant, dans l'espace poétique, une fois les noms d'Eurydice et d'Orphée inscrits, leur passage furtif devient éternel. Chez Desnos, « la piste se brise » peut-être parce que ce qui habituellement laisse une trace dans la réécriture du mythe est absent ici : le chant. Contrairement aux autres textes qui évoquent la figure dans son œuvre, le silence condamne le poète moderne à manquer Orphée :
- Le bruit du monde ici se dissout et s'endort.
[...]
La phrase s'interrompt, le serment est délié⁴².
- 26 Comme la piste, le son s'arrête et empêche le « je » poétique de poursuivre sa traque, ou du moins sa poursuite d'Orphée. Présent en 1919 dans « Le fard des Argonautes », le personnage ressurgit en 1927 dans *Les Ténèbres* pour enfin refaire surface dans *Contrée* (1944) et dans son *Art poétique* (1944). La minceur des apparitions interpelle :

contrairement à d'autres⁴³ qui y font référence à maintes reprises, Desnos marche avec prudence dans ses traces, car il s'est égaré sur la piste d'un certain Orphée, fils spirituel d'Apollon et d'une muse, représentant d'une certaine forme de musicalité poétique. Les empreintes du chantré divin se sont effacées pour laisser place à un « écorché sanglant qui chante avec sa gorge à vif⁴⁴ ». Chez Desnos, Orphée n'incarne plus la toute-puissance de la musicalité poétique puisque, comme il l'écrivait déjà dans « Le vendredi du crime » (1927) :

Les murailles se construisent au son du luth d'Orphée
Et s'écroulent au son des trompettes de Jéricho
Sa voix perce les murailles
Et mon regard les supprime sans ruines⁴⁵.

27 Si le chantré n'est pas dépourvu de pouvoirs, le « je » poétique surpasse les mythes (biblique et antique) : la victoire de Jéricho sur Orphée n'est que de courte durée. Dans le verbe « supprimer », le sème de violence contenu dans « s'écrouler » disparaît : le poète s'émancipe de ces traditions. D'ailleurs, il est question d'écouter dans les trois premiers vers, tandis que le dernier se clôt sur le « regard ». L'allitération en « s », qui relie les termes évoquant l'idée de son, se retrouve associée au dernier verbe : les pouvoirs de la musique sont ainsi transférés au « je » poétique, caractérisé par son seul « regard ». De fait, Desnos a bien perdu la trace d'Orphée : il a créé sa propre voie, au-delà du chant.

28 Le même type d'égarément s'observe chez Apollinaire, qui lui aussi se détache très distinctement d'Orphée à mesure que se dessine son destin poétique. Après son *Bestiaire*, le personnage est nommé dans « Mareï⁴⁶ », apparaît dans un calligramme éponyme⁴⁷, se devine dans « Le musicien de Saint-Merry⁴⁸ ». Mais qu'est-ce qui nous autorise à identifier clairement Orphée dans ce joueur de flûte fascinant ? Il est certes « Passeur des morts⁴⁹ », suivi par un « cortège de femmes⁵⁰ » qui peuvent s'interpréter comme de potentielles Ménades, mais rien ici n'est certain. Ce personnage tient autant du joueur de flûte de Hamelin que du chantré de Thrace, et c'est peut-être ce qui fait qu'Apollinaire perd la piste du personnage. Cette situation, liée à une profonde mise en crise de la mythologie dans la création poétique du vingtième siècle, est à mettre en regard avec la transformation du rapport au sacré. Car au-delà du pouvoir d'enchantement du personnage, celui-ci incarne l'image d'un monde où le divin côtoie encore l'humain. Or, comme le souligne Martin Heidegger, reprenant les vers de « Pain et vin » de Hölderlin⁵¹ :

Être poète en temps de détresse signifie que l'on prend garde à la trace des dieux
enfuis, tout en chantant⁵².

29 Continuer à écrire malgré le vide laissé par le départ du divin demanderait donc une attention particulière (en allemand « achten », prendre garde) portée à ce que les anciens dieux ont pu laisser derrière eux. Orphée est parti car la mythologie déserte progressivement l'espace poétique, comme chez Jaccottet, qui reprend l'expression hölderlinienne en la dévalorisant avec l'ajout du suffixe péjoratif en -ard :

La seule grâce à demander aux dieux lointains,
aux dieux muets, aveugles, détournés,
à ces fuyards⁵³

30 Dans *La Semaison*, Jaccottet définit même la poésie de la façon suivante : « Parler d'un pouvoir qui se perd, poursuivre la poésie en fuite⁵⁴ ». Le poète est-il alors celui qui doit – au sens moral – préserver cette espèce en voie de disparition ? Si la question reste en suspens, dans l'œuvre de Rilke, la fuite s'explique par l'écoulement du temps :

Les dieux, nous les esquissons d'abord en projets hardis,
que le destin grondeur détruit à son tour⁵⁵.

31 Dans *Les Sonnets*, le poète lutte contre l'effacement des dernières traces en continuant à créer. Tant que le « je » écrit reste vivante la « trace des dieux enfuis » dont parlent Heidegger et avant lui Hölderlin. Orphée serait-il alors, comme chez Camby, « Le dernier dieu⁵⁶ » ? Chez Desnos, dans « La caverne », il est déjà parti, puisqu'il ne reste que ses empreintes. Et avec lui disparaît l'espoir de voir perdurer le charme, au sens étymologique du terme. Ainsi, Jaccottet, dans *À la lumière d'hiver*, se dit

hors de tout enchantement,
trahi par tous les magiciens et tous les dieux,
depuis longtemps fui par les nymphes
même au bord des rivières transparentes
et même à l'aube⁵⁷

32 Le poète se positionne à l'extérieur de ce monde régi par la magie et la confiance en le pouvoir des mots. Cet espace se caractérise par le vide et l'instance poétique ne peut le remplir, car ce n'est pas – ou plus – sa mission première. Dans ses *Leçons*, à la question « Qui m'aidera ? » ouvrant le neuvième poème, la réponse est sans appel :

Nul ne peut venir jusqu'ici.
[...]
Rien ne m'attend plus désormais que le plus long et le pire⁵⁸.

33 Il n'y a aucune aide à attendre, ni de Dieu, ni des dieux. L'écoulement des siècles a comme effacé les traces du « monde ancien » dont Apollinaire en 1913 était déjà « las⁵⁹ ». Dans le troisième poème de *À la lumière d'hiver*, Jaccottet demande alors :

Lapidez-moi encore de ces pierres du temps
qui ont détruit les dieux et les fées,
que je sache ce qui résiste à leur parcours et à leur chute⁶⁰.

34 Dans un monde abandonné par le divin s'efface nécessairement la piste d'Orphée. Chez Apollinaire ou Desnos, la disparition du chantre de Thrace se fait progressivement, mais chez Jaccottet se dessine l'un des destins du personnage : la figure mythique plonge dans le silence, puisqu'elle n'a plus vraiment de raison d'être dans l'espace poétique. Comme Celan qui s'adresse à un Dieu-Personne dans « Psaume », le poème est fui par le sacré :

Personne ne nous repétrira de terre et de limon,
personne ne bénira notre poussière.
Personne.
Loué sois-tu, Personne⁶¹.

Refuser la trace d'Orphée

35 Jaccottet et Celan refusent délibérément de suivre les traces d'Orphée. Il a souvent été dit, après Théodore Adorno⁶², que l'écriture poétique du vingtième siècle est entravée par l'expérience de l'holocauste, ce qui reviendrait à dire que la poésie post-Auschwitz lutte contre sa propre impossibilité. Si cette analyse est contestable, et les nombreux recueils publiés depuis l'ouverture des camps en témoignent, il reste certain que quelque chose a été perdu entre les baraquements nazis. Le mythe d'Orphée disparaît presque totalement sous la plume de poètes qui ne peuvent plus (ou ne veulent plus) être sensibles au mythe de l'enchantement du monde par le verbe.

36 Or il semble que l'absence d'Orphée chez Celan et Jaccottet ait un sens tout particulier. Dans leurs poésies, nulle trace du personnage mythique : les pouvoirs du chantre de Thrace sont inopérants. Pourtant, Jaccottet a traduit *Les Sonnets à Orphée* de Rilke, et le

jeune Celan lisait au lycée avec grand intérêt cette œuvre ou encore celle de Trakl⁶³, deux poètes chez lesquels Orphée joue un rôle central, voire structurant.

- 37 Dans l'ailleurs insoutenable de Celan, où la langue elle-même doit être transformée en profondeur pour retrouver du sens, Orphée, ou du moins le personnage qui en est le plus proche, n'est qu'un « trouvère décapité⁶⁴ », qui joue d'un instrument n'ayant plus grand-chose en commun avec la lyre : un « tambour de mousse⁶⁵ ». L'instrument à cordes d'un Orphée absent s'est métamorphosé en percussion violente. On retrouve le même changement chez Jaccottet dans *Les Chants d'en bas* où le « je » poétique définit l'essence du genre :

– nos paroles :
bruissement du tambour pour peu que l'effleure le doigt
inconnu...⁶⁶

- 38 Le tambour est frappé par le musicien pour produire du son, comme Celan et Jaccottet sont confrontés à la souffrance dans l'espace de l'écriture. Dire la douleur, voilà la vocation de leur poésie, car pour Jaccottet : « En moi, par ma bouche, n'a jamais parlé que la mort. Toute poésie est la voix donnée à la mort⁶⁷ », tandis que pour Celan, il s'agit de témoigner. Face à la musique des camps, qui forçait les prisonniers à travailler en rythme, la musicalité poétique envoûtante issue du chant d'Orphée n'a plus sa place : le nazisme a désacralisé le genre et par ce biais le lyrisme dans son ensemble :

Ils creusaient, et n'entendaient plus rien ;
ils ne devinrent pas sages, n'inventèrent pas de chanson,
n'imaginèrent aucune sorte de langue.
Ils creusaient⁶⁸.

- 39 Comment écouter le chant d'Orphée dans ces conditions ? La mélodie n'est plus possible, sur Terre comme dans l'espace poétique, puisqu'elle se transforme en parole (« sagen » en allemand, « dire »).

et ce qui chante là-bas dit : ils creusent⁶⁹.

- 40 Cette transition est essentielle car si le chant est impossible, alors Orphée est enterré : sa trace est perdue définitivement. Comme le narrateur de *Si c'est un homme* de P. Levi, qui tente de retrouver les vers du chant d'Ulysse de Dante, l'instance poétique ne peut retrouver sa piste. Et la seule musique qui puisse hanter ces lieux est nécessairement macabre, avec la variation autour du verbe « creuser », qui en allemand appartient à la même famille que « das Grab », la tombe :

Je creuse, tu creuses, il creuse aussi le ver,
et ce qui chante là-bas dit : ils creusent⁷⁰.

- 41 Sous la plume de Jaccottet, bien qu'il ne soit pas question de l'holocauste, on observe la même impossibilité dans *À la lumière d'hiver* :

n'attendez plus qu'il chante avec ces clous dans la gorge⁷¹.

- 42 Contrairement à l'Orphée de Desnos, qui dans son *Art poétique* chante malgré la violence qui lui a été faite⁷², la mélodie de Jaccottet plonge dans la parole. Or parler, ce n'est plus chanter :

Toutefois, on dirait
Que cette espèce-là de parole, brève ou prolixe,
toujours autoritaire, sombre, comme aveugle,
n'atteint plus son objet, aucun objet, tournant
sans fin sur elle-même, de plus en plus vide⁷³

- 43 Par-delà la musique, Jaccottet et Celan perdent l'essentiel du mythe : le sens, mais aussi les capacités surnaturelles d'Orphée, dont ils refusent les pouvoirs. Si on le considère comme étant celui de la toute-puissance du verbe, capable de bouleverser l'ordre du monde et permettant à Orphée de descendre dans le royaume des morts et d'en revenir en vie, il semble qu'il ne puisse pénétrer l'espace poétique de Celan :

Avec la bouche, avec son silence,
avec les mots qui se refusent⁷⁴.

- 44 Sur ces vers règne une langue douloureuse, porteuse de souffrance et de ce silence « cuit comme de l'or⁷⁵ », adversaire d'Orphée dont le chant persiste par-delà la mort. Or le silence d'Orphée court-circuite le déroulement du mythe, notamment chez Jaccottet :

Aujourd'hui, je ne crois plus que l'âme en ait l'usage,
ni d'aucun baume, ni d'aucune carte des Enfers⁷⁶.

- 45 Si le poète n'a plus besoin d'éclairer son chemin dans le royaume des morts, c'est parce qu'il ne s'y rend plus. Celan s'y trouve déjà, et Jaccottet côtoie la mort d'assez près pour ne pas descendre dans l'Hadès. Dans « Autres chants », il évoque ainsi la disparue, à laquelle il tend l'oreille :

Si je me couche contre la terre, entendrai-je
les pleurs de celle qui est dessous,
les pas qui traînent dans les froids couloirs
ou qui trébuchent en fuyant dans les quartiers déserts ?
[...]
donnez-lui le nom que vous voudrez, mais elle est là,
c'est sûr, elle est dessous, obscure, et elle pleure⁷⁷.

- 46 Avatar d'Eurydice, cette femme morte n'est pas rejointe par son Orphée, qui ne tente pas de la retrouver. Jaccottet a perdu tout espoir de pouvoir la revoir, même dans l'espace poétique, puisque le couple mythique appartient à ces traces que l'on ne peut atteindre. Jaccottet précise ainsi son rapport au chantre divin à de nombreuses reprises, par de discrètes allusions :

J'essaie encore de ne pas me retourner sur mes traces⁷⁸

- 47 Ce mouvement en arrière est impossible puisque Orphée n'est pas Jaccottet et que Jaccottet refuse de devenir Orphée. D'ailleurs, si ce dernier laissait une trace dans le paysage littéraire, l'instance poétique des *Leçons* n'en laisse aucune :

Autrefois,
moi l'effrayé, l'ignorant, vivant à peine,
me couvrant d'images les yeux,
j'ai prétendu guider mourants et morts.
Moi, poète abrité,
épargné, souffrant à peine,
aller tracer des routes jusque-là !⁷⁹

- 48 L'exclamation rend compte de l'impossibilité, voire de l'absurdité de cette conception du poète comme guide, issue du modèle orphique.

Où est le donateur, le guide, le gardien ?⁸⁰

- 49 Par l'interrogation et la gradation, le refus de la tradition orphique se fait plus pressant. Pourtant, son influence se fait sentir :

Qui chante là quand toute voix se tait ? Qui chante
avec cette voix sourde et pure un si beau chant ?⁸¹

50 Image d'Orphée, la voix « pure » qui affronte les ténèbres, « quand notre lampe s'est éteinte », n'est pas identifiable, sauf peut-être par un individu extraordinaire, élu parmi la foule, mais que n'est pas le « je » poétique :

Nul ne le sait. Mais seul peut entendre le cœur
qui ne cherche pas la possession ni la victoire⁸².

51 La poésie de Jaccottet ne trouve pas sa force dans la puissance, mais dans l'humilité, la patience, l'attente : elle est un questionnement perpétuel. Avec Orphée sont perdues les certitudes et le poète peut tendre l'oreille vers un chant à la limite de l'audible. Le « je » ne cherche pas à être « vainqueur⁸³ », comme celui de « El Desdichado » de Nerval, et le poème se referme sur une négation essentielle.

52 Réduit à une voix qui peut aussi très bien ne pas être la sienne, puisqu'elle appartient à « quelqu'un⁸⁴ », donc comme chez Desnos à un être humain, Orphée plonge dans les ténèbres de l'incertitude, marquée stylistiquement par l'emploi du conditionnel et des tournures interrogatives. Le « je » ne trouve pas en Orphée la certitude confortable du pouvoir des mots. Jaccottet est un poète sans Orphée parce que le chantre de Thrace n'a pas sa place dans une poétique telle que la sienne, sous le signe de la simplicité. Jaccottet a dépassé la lecture rilkéenne du mythe, qui voulait voir en Orphée l'image d'un modèle à suivre pour les auditeurs que nous sommes, puisqu'il intériorise sa disparition. La voix inidentifiable est l'ultime trace du personnage, ou du moins de ses fabuleuses capacités qui permettaient d'enchanter le monde par les mots. La poésie est alors un questionnement, un chemin à explorer *en avant*, et non *en arrière*, ce qui serait plutôt le propre d'Orphée, d'une part à cause de ce regard terrible qui lui fait perdre celle qu'il aime, d'autre part parce qu'écrire dans les traces d'Orphée implique de rester derrière lui. Or une telle conception de l'écriture fonderait une poésie qui avance à reculons. Jaccottet choisit de progresser en se tournant vers l'avenir : son chant n'a en effet rien d'orphique parce qu'il n'a pas pour priorité de fixer le passé. La transition de « Qui chante là » au vers 1 à « Qui chantait là⁸⁵ » au vers 12 est en ce sens essentielle : l'identification est impossible, tant dans l'*ici-maintenant* que dans le *là-bas-jadis*. La réponse se trouvera probablement – mais rien ne dit qu'elle existe(ra) – dans l'avenir, ce futur incertain dont on ne trouve aucune trace grammaticale dans le texte.

53 Refuser de suivre Orphée est ainsi une façon de s'émanciper de son règne. Car après tout, pourquoi devrait-on marcher dans ses traces ? Camby et Lindqvist, sans le passer sous silence, interrogent à leur manière cette possibilité. Dans leurs textes, Eurydice, la grande absente que l'on ne trouve que très peu sous la plume de Rilke ou de Desnos et qui a disparu dans la poésie d'Apollinaire, prend la parole au discours direct.

54 Seule la version de Virgile lui accorde ce privilège, Ovide la plongeant dans un silence profond, caractéristique des morts. Dans *Les Mémoires d'Orphée*, Camby alterne les textes des amants, notamment dans la section « Paroles d'Eurydice » ; tandis que Lindqvist, qui est une femme, choisit de réduire l'époux au silence et de ne faire entendre que la voix d'Eurydice, ce qui est précisé dès le titre, entre parenthèses : « Monologue dans l'Hadès (Eurydice à Orphée) ». Cette initiative est particulièrement originale dans la réécriture du mythe. Souvent, même lorsque le poète est une femme – nous pensons notamment à « Dunkles zu sagen » d'Ingeborg Bachmann –, le « je » poétique se confond avec le personnage masculin.

- 55 Dans le poème suédois, le premier vers sonne comme une petite révolution : « Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?⁸⁶ », tandis que l'Eurydice de Camby insulte son époux lorsqu'elle le trouve aux enfers :

« Quel est ce singe, ce voyou,
cet infirme qui m'aime jusqu'ici ?
Amenez-le que je m'en moque,
Que je lui crache à la figure [...] »⁸⁷

- 56 Eurydice n'a pas envie de marcher dans les traces de son mari jusqu'à la surface de la Terre. Signe de l'évolution de la société européenne, cette rébellion transforme le récit en profondeur : dès lors, ce n'est plus tout à fait un mythe de la trace, ou des traces. Refuser de suivre Orphée, en se dissimulant derrière la figure d'une Eurydice ingrate, c'est aussi s'écarter considérablement de la définition orphique de la poésie, fondée sur le pouvoir surnaturel de la musique. Si l'Eurydice de Lindqvist n'a pas eu d'autre choix que de remonter parce que le chant l'y forçait, celle de Camby repousse Orphée avec violence :

J'étais vouée à l'empereur de la nuit,
Et non à toi, poète ! Va-t-en⁸⁸.

- 57 Le personnage va même jusqu'à désirer la mort de son époux. Ainsi, le lecteur peut comprendre à rebours le premier poème où Orphée avoue à la troisième strophe : « Je me suis retourné exprès⁸⁹. » Camby détruit l'image d'un Orphée amoureux, car s'il est descendu la rejoindre, « [c]e ne fut pas par amour⁹⁰ ». Ces deux Eurydice sont maîtresses de leur destin. Celle de Camby s'exclame en arrivant dans le royaume des morts :

Le bel enfer ! Mon dieu, Hermès chéri,
Sauve-moi ! Vois comme l'enfer est beau !⁹¹

- 58 L'enthousiasme des exclamatives de Camby contraste avec les phrases courtes et sobres de l'Eurydice de Lindqvist :

[...] Je choisis de vivre dans l'Hadès.
Ce ne fut pas le serpent qui me choisit. Ce fut moi qui choisis le serpent.
Je le vis dans la prairie entre les fleurs. Je désirai le venin.
D'abord ici au pays des ténèbres j'ai la force de vivre.
[...]
Qui avait dit que je voulais te suivre, Orphée ?
Aucune vie ne m'attire plus,
et je ne me languis jamais en arrière⁹².

- 59 Eurydice ne se retourne pas : elle choisit de tracer sa propre voie, de dépasser l'image d'une poésie qui trouve sa force dans ce fameux regard en arrière et surtout de comprendre qu'à partir du mythe d'Orphée peut se créer une nouvelle pratique d'écriture.

- 60 En changeant de perspective, ces auteurs esquissent une nouvelle route, au-delà du chant d'Orphée. En s'engageant sur sa piste, ils décident non seulement de s'émanciper, mais aussi de découvrir d'autres possibilités. Car finalement, suivre les traces d'Orphée, que ce soit pour retrouver l'essence du genre poétique ou pour se laisser enchanter à nouveau, ne suffit plus. Certains explorent donc l'absence du chantre de Thrace, ou bien encore le personnage d'Eurydice, la morte, la silencieuse, la femme qui échappe sans cesse à l'homme qui l'aime. En se perdant dans le labyrinthe des réécritures, le poète découvre un nouveau mythe, fragmenté à l'extrême. Ce sont ces nouveautés qui surprennent le lecteur à la croisée des chemins et qui fondent tout l'intérêt de voir revivre les personnages d'Orphée et d'Eurydice à l'aube du vingt et unième siècle.

BIBLIOGRAPHIE

Littérature primaire

- G. Apollinaire, *Calligrammes – Poèmes de la paix et de la guerre*, Paris, Gallimard, 1966.
- _____, *Le Bestiaire ou cortège d’Orphée*, Paris, Gallimard, 1972.
- _____, *Le Guetteur mélancolique*, Paris, Gallimard, 1952.
- _____, *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991.
- _____, *Œuvres complètes*, Michel Décaudin (dir.), t. 3, Paris, A. Balland et J. Lecat, 1966.
- P. Camby, *Les Mémoires d’Orphée*, Rennes, Éditions AWAC, 1980.
- P. Celan, *Le Sable des urnes*, Paris, Gallimard, 1998.
- _____, *La Rose de personne*, Martine Broda (trad.), Paris, José Corti, 2002.
- R. Desnos, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, 1953.
- _____, *Œuvres*, M.-C. Dumas (éd.), Quatro Gallimard, 1999.
- P. Jaccottet, *À la lumière d’hiver*, Paris, Gallimard, 1977.
- _____, *La Semaïson – Carnets 1954-1967*, Paris, Gallimard, 1971.
- _____, *Poésie 1946-1967*, Paris, Poésie/Gallimard, 1977.
- E. Lindqvist, citée par Margherita Midy dans son article « Eurydike... och Orfeu », dans *Horisont*, n° 314, 1997, p. 83.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, Jean-Pierre Néraudau (éd.), Georges Lafaye (trad.), Paris, Gallimard, 1992.
- R. M. Rilke, *Les Sonnets à Orphée*, Armel Guerne (trad.), Éditions du Seuil, 2006.

Littérature secondaire

- Anthologie bilingue de la poésie allemande, Jean-Pierre Lefèbvre (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.
- R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- A. Beague, J. Boulogne, A. Deremetz, *Les Visages d’Orphée*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 1998.
- P. Brunel, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand Éditeur, 1988.
- _____, *Mythocritique – Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.
- M. Finck, *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, Paris, Champion, 2004.

M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand Holzwege (1949) par W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962.

J.-M. Maulpoix, *Choix de poèmes de Paul Celan*, Paris, Folio, 2009.

S. Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002.

NOTES

1. P. Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, Paris, Gallimard, 1977, p. 65.
2. S. Rabau, *L'Intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 40-41.
3. Ovide, *Les Métamorphoses*, Jean-Pierre Néraudau (éd.), Georges Lafaye (trad.), Paris, Gallimard, 1992, p. 352. Nous ne citerons pas les très nombreux exemples car la version ovidienne met particulièrement en valeur cet aspect du mythe.
4. *Ibid.*, p. 352.
5. R. M. Rilke, *Les Sonnets à Orphée*, Armel Guerne (trad.), Éditions du Seuil, 2006, p. 100 : « Tiere aus Stille ».
6. *Ibid.*, p. 100 : « drangen aus dem klaren / gelösten Wald ».
7. G. Apollinaire, *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1972, p. 145.
8. *Ibid.*, p. 146.
9. G. Apollinaire, *Calligrammes - Poèmes de la paix et de la guerre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 48 : « Il jouait de la flûte et la musique dirigeait ses pas. » Sans être explicitement identifiée à Orphée, cette figure énigmatique peut être considérée comme l'un des avatars du chantre, puisqu'elle présente deux caractéristiques du personnage mythique : musicien aux pouvoirs surnaturels, capable de faire se mouvoir un groupe de femmes, il est « passeur des morts ».
10. *Ibid.*
11. P. Camby, *Les Mémoires d'Orphée*, Rennes, Éditions AWAC, 1980.
12. Ebba Lindqvist, citée par Margherita Midy, dans son article « Eurydike... och Orfeus », *Horisont*, n° 314, 1997, p. 83.
13. R. Desnos, *Œuvres*, M.-C. Dumas (éd.), Quatro Gallimard, 1999, p. 1163.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. Rilke, *op. cit.*, p. 102 et p. 208 : « singender Gott ».
18. R. Desnos, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, 1953, p. 18.
19. Apollinaire, *op. cit.*, p. 145.
20. *Ibid.*, p. 146, p. 159 et p. 168.
21. *Ibid.*, p. 156.
22. *Ibid.*, p. 169.
23. Rilke, *op. cit.*, p. 108 : « ists Orpheus, wenn es singt. »
24. Lindqvist, *op. cit.* : « Darrande blek, / vacklande trött följde jag lyran och sången. »
25. *Ibid.* : « Sången om solen och vindarna. Sången om havet och vågorna. / Sången om jordens ljuvlighet, när vallmon blommar om våren. / Sången om allt som jorden ger men ännu mera / allt vad den inte ger. Om det som är bortanför jorden, / om det som är bortanför människohjärtat och bortanför kärleken. / Sången om det som är skönare än livet. / Sången förmer än kärleken och döden. / Sången förmer än sången. - Å, allting på jorden skall snart försvinna, / allt skall jag glömma, men aldrig sången. »
26. Desnos, *Œuvres*, p. 1171.
27. *Ibid.*
28. Rilke, *op. cit.*, p. 112 : « Er ist einer der bleibenden Boten. »

29. *Ibid.*, p. 150 : « unendliche Spur ! »
30. *Ibid.* : « Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner. »
31. *Ibid.* : « während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte / und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt. »
32. *Ibid.* : « O du verlorener Gott ! Du unendliche Spur ! / Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur. »
33. *Ibid.* : « Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte, / sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur. »
34. Apollinaire, *op. cit.*, p. 145.
35. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 950.
36. *Ibid.*
37. Desnos, *Œuvres*, p. 1171.
38. Rilke, *op. cit.*, p. 100 : « dies zu empfangen ».
39. *Ibid.* : « da schufst du ihnen Tempel im Gehör ».
40. Camby, *op. cit.*, p. 35.
41. Desnos, *Œuvres*, p. 1163.
42. *Ibid.*
43. Nous pensons à Cocteau, Jouve ou encore Emmanuel.
44. *Ibid.*, p. 1242.
45. Desnos, *Corps et biens*, p. 109.
46. Apollinaire, *Le Guetteur mélancolique*, Paris, Gallimard, 1952, p. 18-19.
47. *Ibid.*, p. 220.
48. Apollinaire, *Calligrammes*, p. 48-52.
49. *Ibid.*, p. 48.
50. *Ibid.*, p. 50.
51. *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Jean-Pierre Lefèbvre (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, Hölderlin, « Brot und Wein », p. 486 : « die Spur der entflohenen Götter / Götterlosen hinab unter das Finstere bringt ».
52. Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1994, p. 272 : « Dichter sein in dürftiger Zeit heißt : singend auf die Spur der entflohenen Götter achten. »
53. Jaccottet, *op. cit.*, p. 93.
54. Jaccottet, *La Semaïson – Carnets 1954-1967*, Paris, Gallimard, 1971, p. 50.
55. Rilke, *op. cit.*, p. 204 : « Götter, wir planen sie erst in erkühnten Entwürfen, / die uns das mürrische Schicksal wieder zerstört. »
56. Camby, *op. cit.*, p. 76.
57. *Ibid.*, p. 77-78.
58. *Ibid.*, p. 20.
59. Apollinaire, *Œuvres complètes*, Michel Décaudin (dir.), t. 3, Paris, A. Balland et J. Lecat, 1966, *Alcools*, p. 55.
60. Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, p. 80.
61. Celan, *La Rose de personne*, Martine Broda (trad.), Paris, José Corti, 2002, p. 36-37 : « Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, / niemand bespricht unsern Staub. / Niemand. // Gelobt seist du, Niemand. »
62. Adorno lui-même est revenu, dans *Dialectique négative*, sur cette affirmation (« écrire un poème après Auschwitz est barbare ») qui, par la simplification qu'elle entraîne, était effectivement problématique. En effet, que penser d'une telle sentence ? S'il est impossible d'écrire de la poésie depuis Auschwitz, quelle en est la raison ? Existe-t-il une sorte d'interdiction latente ? Effectivement, le chant poétique s'est transformé en profondeur. Ce qui est devenu

impossible, c'est peut-être l'écriture d'une certaine poésie, issue d'Orphée, où les mots conservent leur pouvoir sur le récepteur.

63. Jean-Michel Maulpoix, *Choix de poèmes de Paul Celan*, Paris, Folio, 2009, p. 25.
64. Celan, *Le Sable des urnes*, Paris, Gallimard, 1998, Jean-Pierre Lefèbvre (trad.) : « enthaupteter Spielmann ».
65. *Ibid.*, « Trommel aus Moos ».
66. Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, p. 50.
67. Jaccottet, *La Semaïson*, p. 28.
68. Celan, *La Rose de personne*, p. 10 : « Sie gruben und hörten nichts mehr ; /sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied, / erdachten sich keinerlei Sprache. / Sie gruben. »
69. *Ibid.* : « und das Singende dort sagt : Sie graben. »
70. *Ibid.* : « Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm, / und das Singende dort sagt : Sie graben ».
71. Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, p. 81.
72. Desnos, *Œuvres*, p. 1242 : « L'écorché sanglant qui chante avec sa gorge à vif ».
73. Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, p. 81.
74. Celan, *La Rose de personne*, p. 18-19 : « Mit dem Mund, mit seinem Schweigen, / mit den Worten, die sich weigern. »
75. Celan, *La Rose de personne*, p. 40-41 : « wie Gold gekocht ».
76. Jaccottet, *À la lumière d'hiver*, p. 29.
77. *Ibid.*, p. 61-62.
78. *Ibid.*, p. 58.
79. *Ibid.*, p. 11.
80. Jaccottet, *Poésie 1946-1967*, Paris, Poésie/Gallimard, 1977, p. 63.
81. *Ibid.*, p. 60.
82. *Ibid.*
83. Gérard de Nerval, *Les Filles du feu. Les Chimères*, préface de Gérard Macé, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, Folio classique, 2005.
84. Jaccottet, *op. cit.*, p. 60.
85. *Ibid.*
86. Lindqvist, *op. cit.* : « Vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus ? »
87. Camby, *op. cit.*, p. 63.
88. *Ibid.*, p. 68.
89. *Ibid.*, p. 35.
90. *Ibid.*
91. *Ibid.*, p. 59.
92. Lindqvist, *op. cit.* : « Jag valde mitt liv i Hades. / Det var inte ormen, som valde mig. Det var jag som valde ormen. / Jag såg den på ängen bland blommorna. Jag önskade giftet. / Först här i skuggornas land orkade jag att leva. / [...] vem hade sagt, att jag ville följa dig, Orfeus ? / Inget liv lockar mig mer, / och jag längtar aldrig tillbaka. »

RÉSUMÉS

Au vingtième siècle, malgré la progressive désaffection de la poésie pour la mythologie, Orphée laisse encore ses empreintes. Certes, son chant persiste, en français, allemand et suédois, mais sa puissance faiblit : certains auteurs perdent la trace d'Orphée, choisissent de suivre celle d'Eurydice ou bien simplement décident de poursuivre un autre chemin. Mythe des pouvoirs du verbe poétique, Orphée symbolise une conception de l'écriture en pleine évolution, car si le chant n'opère plus, que reste-t-il ?

In European poetry of the twentieth century, we can always find traces of the myth of Orpheus. His song still persists here, in French, German and Swedish, but it is not as forceful as it was before: many poets have lost his track, choose to follow Eurydice's, or simply decide to follow another path. A myth of the power of words and of the poet, Orpheus symbolises a new conception of writing, because, if his song doesn't work anymore, what is left?