



HAL
open science

Musique et mystères: l'Orphée de Ballanche

Claude Rétat

► **To cite this version:**

Claude Rétat. Musique et mystères: l'Orphée de Ballanche. Alban Ramaut et Pierre Saby. D'un Orphée, l'autre. 1762-1859.. Métamorphoses d'un mythe,, Publications de l'Université de Saint-Etienne, pp.141-158, 2014, 978-2-86272-659-5. hal-03787020

HAL Id: hal-03787020

<https://hal.science/hal-03787020>

Submitted on 23 Sep 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Claude Rétat, « Musique et mystères : l'Orphée de Ballanche »

Cet article a été publié dans *D'un Orphée, l'autre. 1762-1859... Métamorphoses d'un mythe*, Alban Ramaut et Pierre Saby dir., Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2014, p. 141-158.

Musique et mystères : l'Orphée de Ballanche

« D'un Orphée l'autre »... D'emblée une précision : c'est à « l'autre » Orphée que je vais ici apporter contribution, un Orphée qui se trouve nettement éloigné de celui de Gluck. Deux bonnes générations séparent l'écrivain du musicien (Pierre-Simon Ballanche est né en 1776, soit deux ans après la première de l'*Orphée* de Gluck). D'une part c'est un Orphée tout en texte et en littérature que nous offre Ballanche : à travers le personnage mythique, la musique se constitue en pièce maîtresse d'une fabulation initiatique et mystérieuse. Les *Essais de palingénésie sociale* paraissent chez Didot en 1827 et 1829 : le tome premier contient les « Prolégomènes », le tome II, *Orphée*. Puis ils sont repris dans l'édition des *Œuvres* de Ballanche de 1830 et enfin dans celle de 1833¹.

Le texte est important par son volume, de plus son auteur le conçoit comme central : il y cherche la clé de son époque, par une réflexion sur le mythe, sur l'histoire et sur le devenir de l'humanité. Le scénario général est celui d'une chute, au début de l'humanité, et d'une réintégration à venir : Orphée est le

¹ Édition que nous suivons ici, dans sa reproduction par Slatkine : *Œuvres de M. Ballanche*, Genève, Slatkine reprints, 1967, réimpression de l'édition de Paris, Bureau de l'Encyclopédie des connaissances utiles, 1833. Les références suivent ci-dessous la pagination de Slatkine, sous la forme suivante : Slat., page.

personnage qui soutient cette pensée de la « palingénésie » de l'humanité (ici désignée, de manière toute classique, par la formule « la race humaine »), c'est à dire une pensée de ses métamorphoses, de leur mode et de leur sens. Du point de vue de la forme et du mode d'expression, il s'agit, dans l'idée de Ballanche, d'une épopée. Elle entre dans la catégorie de ce que Léon Cellier appelait les « épopées humanitaires » du romantisme français², des poèmes dont le personnage est l'homme collectif, incarné et concentré en un personnage, et dont il donnait pour modèle l'*Ahasvérus* de Quinet (1833). Le texte de Ballanche est long, copieux, foisonnant (ce qui lui a été souvent reproché) : il mêle écriture et réflexion permanente sur la chose écrite, d'où les « prolégomènes » polymorphes, les « préfaces », « notes », « seconds prolégomènes », *et cetera*, la chose écrite se nourrissant à l'infini d'elle-même. Expression théorique et expression poétique font ici partie de la même fermentation créatrice : je m'explique moi-même, écrit Ballanche, justifiant et exposant sa méthode. Bref, voici un très gros Orphée textuel, une somme épique accompagnée de son propre commentaire.

Ballanche n'évoque pas Gluck, à ma connaissance, et se situerait même au rebours de Gluck. Il s'agit pour lui de ne pas marier Orphée, de ne surtout pas rendre Orphée et Eurydice heureux ensemble, mais au contraire de les dissocier rapidement, voire de liquider Eurydice et de restaurer l'archaïque Orphée *agamos*. C'est la tâche des livre II et III d'*Orphée*. L'idylle est de courte durée, le couple est béni par le père d'Eurydice qui les astreint, en vertu d'une sorte d'évidence de son savoir sacerdotal, à la chasteté éternelle : Orphée musicien, Eurydice chanteuse, tous deux sont préposés à l'animation et à l'entretien, pour le genre humain, du « sentiment religieux » et du « sentiment social », ils deviennent des desservants de la lyre : « le couple initiateur n'avait que la lyre³ ». Or, « ceux par qui la Providence

² Léon Cellier, *L'Épopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1971.

³ Slat., 444.

veut créer de tels sentiments doivent être d'une merveilleuse pureté⁴ ». Le couple envisage d'enfreindre ce précepte et se prépare au mariage. Aussitôt, Eurydice meurt : « les chants de l'hymen devinrent à l'instant même des chants de deuil ». Mais en même temps, la lyre d'Orphée, qui mène Orphée, interdit les gémissements et les appels pour faire revenir la morte : « Orphée qui voulut chercher sur sa lyre inspirée les sons d'un vain désespoir n'y trouva que les sons extatiques de l'immortalité et de l'apothéose⁵ ».

Ballanche mise donc toute sa création épique sur une mission d'Orphée auprès de l'humanité : il doit la civiliser, instituer des mystères et régler le régime de l'initiation (c'est-à-dire une initiation pour tous, pour former enfin une humanité complète, sans exclus, donc sans profanes), il doit régler la société, la faire sortir des fatalités du monde antique. Musique et mystères (c'est-à-dire civilisation des peuples), forment ici un tout qui s'incarne dans la figure d'Orphée, « le civilisateur primitif⁶ ». C'est à ce tout, musique-mystères, que je vais ici m'intéresser. Nous allons pour l'analyser, observer de plus près ses deux instruments, un instrument de musique, la lyre, un instrument des mystères (et de tortures), la roue.

Porteur de la lyre

Quand Brian Juden, dans son ouvrage sur *Les Traditions orphiques* évoque le succès de la première de l'*Orphée* de Gluck, en 1774, à Paris, il en rappelle l'impact sur les motifs décoratifs : « La lyre devient un motif décoratif très recherché en ameublement et reparaitra [...] à la Restauration⁷ ».

⁴ *Ibid.*

⁵ Slat., 456.

⁶ Slat., 367.

⁷ Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français, 1800-1855*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 134.

Pour l'*Orphée* de Ballanche, la lyre n'est pas seulement l'instrument donné, de manière traditionnelle, au musicien civilisateur, mais une sorte de décor gravé sur l'épopée, un décor qui relève du symbolisme beaucoup plus que de la décoration. Elle est, bien sûr, l'instrument fétiche de cette figure de poète (il arrive dans un esquif, la lyre bien en vue à ses pieds, et ensuite, la lyre joue en permanence son rôle dans le récit), mais, mieux encore, elle sert à marquer la « propriété » céleste et terrestre d'Orphée. Orphée est présenté comme un homme « sans père », dans le cadre d'une sorte de drame historique et religieux qui oppose les patriciens (ceux qui, comme l'indique leur nom, ont un père, donc une propriété et un droit à l'initiation) et les plébéiens (privés de père, privés de la propriété, exclus de l'initiation). Orphée est placé par Ballanche entre les deux classes, être « diphye » (de double nature, comme le Christ), à la fois patricien et plébéien, c'est lui qui va à la fois instaurer des mystères et rompre le vieil univers des mystères réservés à la caste dominante. Voilà donc un héros à la fois sans père et pourvu d'une lignée : c'est la lyre qui articule cette dialectique. Dans la présentation qu'Orphée fait de lui-même, il déclare : « mon père m'est inconnu », et : « cette lyre fut mon seul héritage ». En somme, il n'a pas de père, et cela lui permet de jouer son rôle moteur de plébéien qui met fin aux castes patriciennes, mais il a une lyre, qui atteste qu'il a père et propriété, qu'il est « patricien », ce qui le met en possession du pouvoir, c'est-à-dire du pouvoir initiateur. La lyre, son seul bien, prouve ici son origine, sa généalogie et ses titres de propriété : elle renvoie (écrit Ballanche) à la Lyre céleste (la constellation) qui se projette sur le sol, dessine la part de sol qui appartient au héros : car « le droit se forme dans le ciel avant d'apparaître sur la terre. Telle est la raison des attributs éminents de la lyre⁸. » Ou encore : « Apprends, Orphée, que la lyre est le signe incommunicable de la propriété aux confins célestes, type et gage de la propriété aux

⁸ Slat., 448.

confins terrestres. Ainsi tu es doué de la propriété éminente, sans laquelle l'autre n'existerait pas. c'est donc l'âme d'un Ops qui vit en toi⁹ », déclare Talaon, père d'Eurydice, prêtre et premier révélateur de la mission d'Orphée.

L'homme à la lyre habite une terre marquée par la lyre, sous un ciel marqué par la Lyre, l'une en reflet de l'autre, et toutes deux en reflet sur le livre de l'épopée, composé de neuf chants, soit un chant par Muse et par corde. C'est donc bien plus qu'un décor. On pourrait relever à travers l'épopée la récurrence d'expressions comme « la lyre divine » ou « la lyre fatidique¹⁰ », qui sont plus que des tics formulaires. D'où l'importance aussi de la description technique et symbolique de cette lyre et de ses neuf cordes : « Les sept cordes primitives de la lyre sont pour les hymnes de reconnaissance envers les dieux immortels ; deux cordes ajoutées sont pour les lois des sociétés humaines, lois qui doivent être consonantes aux accords des sphères célestes¹¹. » Cette phrase est répétée deux fois dans le texte, mot pour mot, à bref intervalle, comme un refrain ou comme une forme litanique, car il ne s'agit pas d'un simple descriptif de l'instrument, mais bien d'une prière et invocation à la « puissance infinie qui gouverne le monde », au moment du récit où Orphée vient d'échapper à la tempête et se présente à ses hôtes, au livre II.

Cette insistance se renouvelle dans un autre épisode (au livre V) : Épigone, la « ménade amoureuse » éprise d'Orphée, incarnant la magie et la volupté, échoue dans ses tentatives de séduction comme elle échoue à tenir la lyre d'Orphée. Sitôt qu'elle veut s'accompagner de cette lyre, les deux cordes cassent : « Elle se sentait à jamais repoussée de la haute sphère ». La lyre est donc ici un instrument doué de sa propre autonomie divine :

⁹ Slat., 437. Un *Ops*, c'est-à-dire un patricien, le contraire d'*inops* (celui qui « n'a pas », en latin). Ballanche construit un mode d'expression spécifique (évoquant lui-même son « dictionnaire », voir Slat., 319).

¹⁰ Voir par exemple le livre II d'*Orphée*, pour la mort d'Eurydice, en quelque sorte programmée par les chants pré-funéraires de la lyre.

¹¹ Slat., 436. La phrase revient trois pages plus bas.

« Je ne suis pas le maître de choisir les modes de mes chants ; ma lyre est une puissance surnaturelle qui ne rend que des sons inspirés¹² », déclare Orphée, mais elle ne fonctionne qu'avec Orphée. « Les cordes brisées et rétablies de la lyre, consonantes aux autres cordes, enseignaient la dignité humaine, fondée sur la conviction d'une essence unique. Toutefois de tels prodiges ne pouvaient être opérés que par la main inspirée du poète lui-même¹³. » Épigone inconsolable reste en Thrace, gardant une lyre « heptacorde » (à sept cordes), qui est pour elle « un triste témoignage de son infériorité ». La lyre témoigne ainsi d'un état d'« avancement » initiatique¹⁴ : elle est à la fois épreuve et révélation. L'épopée affirme aussi, par là, son caractère d'épopée lyrique : la grande épreuve n'est pas de tendre l'arc d'Ulysse à la force du biceps, mais d'être reconnu, accepté, choisi par la lyre d'Orphée. On mesure l'impact de Ballanche sur ses lecteurs romantiques : la lyre de George Sand, par exemple, dans *Les sept cordes de la lyre* (1839), lui est certainement redevable.

Enfin, la lyre, où se condense et se caractérise le musicien Orphée, sert de support et d'accompagnement au procédé d'exposition de l'épopée. Le récit n'est pas centré directement sur Orphée, il se construit plutôt par ricochet. Orphée n'est en effet nommé et sa vie racontée qu'à travers le récit d'un autre chantre, Thamyris (poète aveugle comme Homère au moment où il entre en scène, au tout début, pour commencer ses chants). Ce dernier se défend d'être le « disciple » d'Orphée, mais il a « marché sur sa trace », collecté les témoignages sur celui qui lui sert de grand modèle. La matière de l'épopée, ce sont donc les chants de Thamyris, et Orphée n'a lieu, pour ainsi dire, pour le lecteur, qu'à travers l'intermédiaire de Thamyris, une sorte de double : poète sur les traces du poète, chantre sur les traces du chantre,

¹² Slat., 477.

¹³ Slat., 480.

¹⁴ « L'avancement des destinées humaines est au prix d'initiations lentes, successives, mesurées », *ibid.*

civilisateur et missionnaire des mystères sur les traces du civilisateur par excellence.

Or l'emblème de Thamyris est une lyre brisée, explique le début de l'épopée : « Une peinture du Polygnote¹⁵ établit le synchronisme de Thamyris et d'Orphée. Dans cette peinture, Thamyris est représenté avec la lyre cassée¹⁶. » L'explication vient à la fin d'*Orphée* : cet emblème de Thamyris provient de son initiation en Égypte, au cours de laquelle les prêtres ont imaginé pour lui cette épreuve symbolique : « Une lyre m'est présentée, et je suis obligé de la briser moi-même ; il faut que je me sépare entièrement de ma science ancienne¹⁷. »

Le système est donc complexe. Il présente une duplication (Orphée et Thamyris, même chemin, l'un suivant l'autre, l'un répercutant l'autre), une imbrication (Orphée contenu dans les chants de Thamyris), des effets de liaison, de séparation et de complémentarité à travers l'emblème de la lyre : lyre augmentée (Orphée ajoute les cordes de l'harmonie sociale) et avènement de la nouvelle lyre, lyre brisée (Thamyris) et fin de la vieille lyre. Les deux personnages portent en fonctionnant ensemble un message de libération du plébéianisme : mais Orphée est patricien et plébéien, et Thamyris, le disciple, ou plutôt le Thrace numéro deux sur les traces du Thrace numéro un, est plébéien.

La musique, créatrice d'harmonie, est rêvée à travers son instrument emblématique, dans une vaste pensée de l'harmonie du ciel et de la terre. Elle appartient ici à une pensée totale de l'harmonie : l'harmonie doit toucher tout pour être harmonie, elle va de pair avec le rêve d'unité primordiale et retrouvée, ciel et société mis en accord, la musique des sphères pythagoricienne

¹⁵ Ce tableau du peintre grec (v^e s. avant notre ère) est décrit par Pausanias (II^e s. de notre ère).

¹⁶ Slat., 406.

¹⁷ Slat., 525 (la cécité de Thamyris revêt le même sens).

étant aussi la musique des classes ballanchienne¹⁸. Elle entre pleinement dans un mode de pensée par l'emblème.

D'autre part, la musique et la lyre, son instrument emblématique, sont liées à un élément essentiel, que Ballanche appelle le *sentiment*. Pour bien saisir l'importance du terme, il faut remonter à son premier ouvrage publié, en 1801 : *Du sentiment considéré dans ses rapports avec la littérature et avec les arts*. Si la lyre est du côté du pouvoir, et donc du patricien Orphée, et si elle est productrice de pouvoir (pouvoir sur les êtres, sur les hommes, sur la société), c'est parce qu'elle résout pour Ballanche le problème même que pose le pouvoir : il faut un pouvoir, affirme-t-il dans sa réflexion sur la société, mais sans la violence et sans la contrainte. La solution qu'il trouve passe par « le sentiment » et s'articule autour de ce mot. Elle tient dans la mise en place d'un pouvoir aimé, désiré des sujets. Et cet amour qui fait qu'on obéit sans être soumis à une violence, c'est le fait même du « sentiment religieux » et du « sentiment social » : voilà précisément les cordes propres à la lyre de l'Orphée de Ballanche, les deux cordes au-delà de sept. Le mot « sentiment » est ici répété par deux fois, et les deux expressions sont bien plus que des périphrases pour désigner simplement la religion et la société. Quand le père d'Eurydice bénissait le couple en leur interdisant le mariage, il prononçait pour expliquer cette interdiction un discours sur la législation, sur la nécessité de lois librement acceptées par l'homme, à la fois reçues et voulues « par sa propre volonté » ; pour créer ces lois et cette adhésion, il faut le sentiment, car il s'agit de provoquer des sentiments : « Ceux par

¹⁸ Cette musique des sphères si fortement évoquée par Ballanche dans *La Vision d'Hébal* (1831) : « Comme Pythagore, il voyait une noble sirène jouant de la lyre à l'extrémité de chaque cercle des sphères célestes, et la cadence majestueuse de la sphère se mariait à la cadence de toutes les autres, et les sept notes fondamentales des nombres produisaient un concert sans fin, une danse éternelle » (*La Vision d'Hébal*, Busst A. (éd.), Genève, Droz, Paris, Minard, 1969, p. 121.

qui la Providence veut créer de tels sentiments doivent être d'une merveilleuse pureté¹⁹. »

Créatrice et créateur de sentiment, voilà peut-être la meilleure définition ballanchienne de la musique et de l'artiste. Créateur de sentiment, c'est-à-dire, homme du pouvoir par excellence et ciment du social.

Suspendu à la roue. Dialogue de Sethos et d'Orphée

Nous avons vu que la lyre, douée par l'épopée de sa propre autonomie, se constituait en un instrument double, de musique bien entendu, mais aussi de mise à l'épreuve : elle révèle qui la touche, en termes de devenir et d'avancement initiatique. Avec la roue, instrument de tortures et instrument des mystères, voici l'instrument par excellence de mise à l'épreuve.

Revenons sur la duplication du personnage de l'artiste en deux personnages, Orphée et Thamyris. C'est ici que nous allons pouvoir prendre sur le fait la manière dont Ballanche tire parti de la littérature des mystères qui le précède, et surtout d'une source, massive, aisément repérable, et du reste avouée par Ballanche (quoique incidemment), quand il nomme, au début de la *Palingénésie*, le *Sethos* de l'abbé Terrasson.

Le roman de *Sethos* (1731²⁰) contient l'épisode fameux de l'initiation d'un prince égyptien, Sethos, dans les pyramides de Memphis. L'initiation prend place au début du roman, quand le prince est tout jeune. On voit ensuite le héros faire le tour du monde pour le civiliser et l'agrandir par le commerce, par l'échange pacifique entre les hommes, par la diffusion des richesses matérielles et des connaissances. Pour finir, le prince

¹⁹ Slat., 444.

²⁰ *Sethos, histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte, traduite d'un manuscrit grec*, 3 vol., Paris, Jacques Guérin, 1731, pour la première édition. Les références qui suivent renverront à l'édition publiée chez Desaint en 1767.

revient, tellement sage qu'il renonce à la royauté et se livre à des travaux utiles.

L'influence de *Sethos* sur Ballanche a été remarquée : elle a été soulignée par Pierre Michel, à propos de *La Ville des Expiations* (texte publié partiellement en 1832, puis connu par des éditions posthumes). Ce dernier diagnostique un manque manifeste d'inspiration par rapport au modèle terrassonnien, notant par exemple « la voûte d'un sanctuaire ésotérique démarqué platement des constructions du *Sethos* de l'abbé Terrasson²¹. »

Il faut certainement prendre conscience du poids du modèle offert par Terrasson, au moment où Ballanche écrit. *Sethos* constitue alors le grand référent pour un écrivain qui veut décrire les mystères : il contient une sorte de pittoresque mystérieux qui a pour effet à la fois de nourrir l'imaginaire, de le justifier par une apparence historique, et d'une certaine manière, de faire, par son succès, le vide autour de lui. Sur ce plan, Terrasson a réussi à créer un canon, dont témoignent les célèbres et magnifiques planches du livre d'Alexandre Lenoir, en 1814, *La Franche-Maçonnerie rendue à sa véritable origine...* Gravées par Moreau le Jeune, dans les années 1790, pour le livre d'un autre auteur (François Henri Stanislas Delaunaye) qui aurait dû paraître alors, elles donnent toute publicité visuelle au roman des épreuves égyptiennes de l'initiations, telles que fabulées par Terrasson. Elles-mêmes seront reprises ensuite, de toutes part, et pour longtemps. Elles illustrent les épreuves par les éléments, en particulier par l'eau, le feu et l'air, et s'accompagnent de légendes empruntées directement à *Sethos*. Le roman d'une part, le support visuel d'autre part, plein de l'innutrition romanesque qu'il renforce, tout cela crée, pour l'époque de Ballanche, un environnement incontournable : il

²¹ Pierre-Simon Ballanche, *La Ville des expiations*, éd. préparée par l'ERA 447 du CNRS sous la dir. de Jean-René Derré, présentation par P. Michel, Lyon, PUL, 1981, p. 10.

n'est pas pensable de parler mystères sans passer par *Sethos*, ou du moins par ce que son succès en a fait²².

Cela se vérifie pour la littérature, car l'on voit la Consuelo de Georges Sand dialoguer avec *Sethos* pour mieux rivaliser (dans *La comtesse de Rudolstadt*), mais aussi et simultanément pour des textes plus spécialisés. Les traités maçonniques se chargent allègrement du relais, découpant soigneusement l'épisode-mystères dans *Sethos* pour mieux le reproduire : Guillemain de Saint-Victor dans les années 1780, puis Chemin-Dupontès dans les années 1820, puis Bègue-Clavel dans les années 1840, puis Jean-Marie Ragon ou Marconis de Nègre, avec lesquels on atteint les années 1860...

Une fois reconnue l'influence prépondérante de l'épisode mystérieux du *Sethos* de Terrasson, il reste à évaluer son mode d'action. Ainsi, la lecture de Ballanche confirme certes l'influence, mais ne conforte pas l'idée du plat démarcage. Elle apporte en revanche une certitude : Ballanche discute avec *Sethos*, débat avec Terrasson. Peut-être même se débat-il, pour inventer à son tour, renchérissant sur le grand canon de l'aventure des mystères, quelque chose de nouveau. Terrasson est homme du XVIII^e siècle, et rencontre ainsi, du côté de Ballanche, une volonté de réaction. L'innutrition est évidente (sensible par exemple dans l'idée même d'une civilisation universelle portée à travers le monde), évidente aussi la volonté de restaurer l'idée religieuse, le souffle spirituel, contre un XVIII^e perçu comme sec et desséchant par nature.

Ce débat, *Orphée* en rend excellemment compte, dans le détail même du texte, autour de la description d'une épreuve en particulier, celle de la roue.

²² Rappelons en effet que *Sethos*, long roman, est bien loin de se réduire à l'épisode des mystères : mais c'est cet épisode qui a frappé l'imaginaire et été souvent prélevé au détriment du reste du roman.

Pour en comprendre les finesses, rappelons comment Orphée apparaît dans le roman de Terrasson. Le roman est centré sur Sethos, et non sur Orphée : le nom de ce dernier apparaît donc d'abord incidemment, mais de façon récurrente²³, pour faire comprendre que Sethos parcourt des souterrains que le poète Orphée avait parcourus avant lui et décrits « dans ses vers ».

La dernière épreuve à laquelle Sethos est soumis, l'épreuve de l'air, permet au romancier d'enchâsser dans son récit l'histoire d'Orphée (revue par lui), et de situer les deux personnages dans un continuum fictif, mais aussi dans un rapport de force, l'épreuve de la roue étant réussie par Sethos et manquée par Orphée. La dernière épreuve, écrit-il,

étoit véritablement la présence de la mort, par le bruit des roues dans les ténèbres [...] Ce fut cette épreuve que manqua Orphée, qui se trouvait alors en Égypte ; et à qui les Prêtres avoient néanmoins accordé l'initiation, quelques mois auparavant, par une grâce qu'il leur parut mériter d'ailleurs.²⁴

Suit l'histoire de « ce fameux Grec, qui avoit reçu des Dieux le don des Vers et de la lyre en un si haut degré » : né en Thrace, ayant épousé Eurydice en Thessalie, il a eu vent de « la réputation des Égyptiens » et a désiré se faire initier, « persuadé que la Poésie deviendrait bien plus sublime quand il se seroit rempli des connoissances de la Divinité, de la Morale, et de la Nature ». Eurydice le suit en Égypte : à Canope, elle meurt, piquée au talon, on l'enterre avec les étrangers à Memphis « du côté des Pyramides ». Orphée s'y rend tous les jours, espère communiquer avec la morte, s'engage dans un puits :

l'envie qu'il avoit de rencontrer Eurydice ou la mort l'y fit descendre. Il reçut quelque consolation d'entendre à travers la grille dormante une musique parfaite, dans laquelle il distinguoit des voix de femmes, et croyoit même reconnoître celle de son Eurydice. Mais il fut encore plus satisfait quand il lut l'inscription. Il se vit à la porte de l'Initiation qui avoit

²³ *Sethos, histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Égypte*, traduite d'un manuscrit grec, *op. cit.*, t. I, p. 41, 83, 186...

²⁴ *Ibid.*, p. 198.

été l'objet de son voyage, et dont la perte de sa femme avait écarté le souvenir. Mais joignant alors l'une et l'autre idée, et livrant son imagination à ses désirs, il crut que l'initiation même le conduiroit au séjour des âmes heureuses et que peut-être il en ramèneroit Eurydice. Il entra dans le chemin étroit. Il subit courageusement les épreuves du feu et de l'eau. *Mais au bruit des roues et au mouvement du pallier ou du pont levés, il n'eut pas la présence d'esprit de s'attacher aux anneaux.* Ainsi il fut obligé de reculer, et se vit rejeter malgré lui sur les marches de l'Arcade. Il reconnut sa faute avant même que le bruit eût cessé. Ainsi dès que du haut de l'escalier où il étoit demeuré ferme, il aperçut la porte du pied d'estal ouverte, il prit sa lyre, et se résolvant à la mort, il se consolait par l'espoir de rejoindre son Eurydice. Cependant il s'avancoit à pas lents vers le Sanctuaire en chantant des vers remplis du nom des Dieu et d'Eurydice, et en s'accompagnant de sa lyre d'une manière si juste, si mélodieuse et si tendre, que tous les Prêtres, au milieu desquels il se trouva demeurèrent charmés²⁵.

Le Grand Prêtre le reconnaît, d'après sa réputation et la beauté des chants entendus, on lui pardonne, et on l'admet aux exercices des initiés les jours suivants :

Il est vrai que le jugement vous a manqué à la dernière de vos épreuves ; mais [la déesse] pardonne cette méprise à la douleur que vous cause la perte que vous avez faite [...] en réparation de votre faute, elle exige qu'après votre Initiation vous portiez son culte dans la Grèce votre patrie²⁶.

Pour récapituler, nous trouvons chez Terrasson :

- un Orphée qui manque une épreuve (invention et marque du romancier) ;
- dont l'objectif initiatique est en quelque sorte doublé en permanence par l'amour d'Eurydice perdue ;
- qui est admis « malgré tout » parmi les initiés (au lieu de subir le triste sort de ceux qui ont échoué : serviteurs et cloîtrés dans les souterrains), à condition de réparer sa dernière faute ;

²⁵ *Ibid.*, p 205 et suiv. Je souligne.

²⁶ *Ibid.*, p. 207.

– dont les talents musicaux sont donnés et reconnus comme une évidence, mais sans plus. Ce n'est pas Orphée l'artiste, le musicien, ou le poète qui est important, c'est Sethos le héros et le prince. Le tout jeune Sethos a réalisé un parcours sans faute du chemin des épreuves. L'histoire d'Orphée occupe cinq pages, un peu sur le mode de l'excursus récréatif, celle de Sethos occupe les deux volumes du roman. L'aventure d'Orphée est supposée être arrivée environ deux mois avant l'arrivée de Sethos dans la pyramide : ainsi Orphée est dit assister au triomphe de Sethos, c'est-à-dire à la grande procession festive qui marque l'initiation complète de ce dernier et qui le fait apparaître comme Initié aux yeux du peuple. Il lui sert donc de faire-valoir : il compte parmi les personnalités de l'assistance, c'est pour ainsi dire un grand nom du monde de l'art.

Si l'Orphée de Terrasson est si peu mis en valeur, au fond, dans son activité de musicien, c'est parce qu'il a simplement rejoint, en se faisant initié, un haut lieu de la musique et de tous les arts (son objet initial était précisément d'améliorer son art en se rendant en Égypte). Pas de mention spéciale pour ses talents (sauf au moment de son arrivée parmi les prêtres), mais en revanche de nombreux et fréquents rappels des talents musicaux des Égyptiens en général et des prêtres en particulier. Ils excellent à la musique, dans les cérémonies, mais aussi dans leurs activités de psychothérapeutes : on leur amène les « cœurs malades », ils les soignent par la musique et par des représentations théâtrales. Musique et représentations composent un art du spectacle total, faisant appel à tous les sens pour agir sur eux. La musique fait partie ici d'un ensemble, elle appartient à une activité globale, l'action sur l'homme par les sens, qui est la spécialité des prêtres des Mystères, leur *agir* caractéristique.

Orphée, au total, se trouve donc en zone seconde par rapport à Sethos, le prince initié, et par rapport au collège des prêtres, les maîtres en tous arts et prestiges.

Si l'on se reporte au texte de Ballanche, l'attrait du pittoresque des mystères à la façon de Terrasson se retrouve dans l'épopée, non pas du côté d'Orphée, mais du côté de son double décalé Thamyris, l'homme qui figure à la fois la vieille lyre périmée, et le disciple de la nouvelle lyre (le chantre qui chante derrière Orphée et à sa suite).

La duplication du personnage permet ici, dans ce texte obsédé par les mystères antiques, de créer un double système, une double relation aux mystères, différente selon qu'elle se rapporte à Orphée ou à Thamyris, alors même que tous deux, comme des espèces de missionnaires, sont censés instituer les mystères et les initiations à travers le monde.

L'épisode pivotale est celui des mystères égyptiens : tout compare les deux personnages pour les opposer l'un à l'autre. Et tout tourne autour d'une roue, cette roue précisément qui mettait Orphée en échec dans le roman de *Sethos*.

Résumons les étapes du texte. Thamyris raconte à Évandros comment il a été initié à Saïs (chants VI et suivants, soit un très long ensemble textuel). Il évoque du même coup ce qu'il a appris des prêtres au sujet de la réception d'Orphée, qui l'avait précédé en Égypte.

Thamyris, qui « ne refuse pas les épreuves », est reçu rudement. Sa première épreuve, est celle de « l'initiation extérieure » (quarante jours de méditation à domicile, sous l'observation des prêtres). Il succombe à toutes les tentations, et revient, honteux, demander « réconciliation ». C'est une première occasion de le dévaloriser : quand il nomme Orphée, les prêtres ironisent : « Tu pourrais attendre avant de te comparer à Orphée ».

Dans les épreuves suivantes, même situation : on lui fait observer plusieurs fois qu'il aime « singulièrement à [se] comparer à Orphée. » On l'enchaîne sur une roue, garnie de dents de fer, qui le déchirera si elle se met en branle, et on le prie de

faire ses adieux à la vie. Une voix parachève alors la comparaison avec Orphée, et explicite du même coup ce qu'il en fut d'Orphée sur la roue (selon Ballanche cette fois) :

Ah ! ce n'est point ainsi qu'Orphée nous apparut. Il ne fut soumis à aucune épreuve, parce qu'il allait *de lui-même* au-devant de la sagesse et de la vérité. Il avait été illuminé par sa conscience sublime [...] *crois-tu que nous l'ayons fait charger de chaînes, et attacher sur cette roue, image d'une conscience peu sûre d'elle-même ?* Au reste, ce n'est point pour te décourager que nous te citons l'exemple d'Orphée. S'il a été dispensé par nous des épreuves, c'est que *les dieux s'étaient chargés eux-mêmes* de ce soin [...] En outre, ils lui étaient apparus dans les songes de la nuit [...] ils avaient rendu son oreille propre à entendre la parole divine. Ne crois pas cependant que la foule soit abandonnée à de méprisables hasards, à une dédaigneuse fatalité. Je dois te le dire, les épreuves sont accordées à tous les hommes, et ce n'est pas seulement dans le temple d'Isis qu'elles sont dispensées. Toutes les choses humaines sont de hautes, d'inexplicables épreuves. Les uns en profitent, les autres en sauront profiter à leur tour. *Des mortels privilégiés* s'élèvent au dessus du niveau général pour hâter un but marqué par la sagesse des dieux. Quant à nous, nous ne sommes que les ministres du pouvoir suprême ; nous ne parlons que lorsqu'il se tait, nous n'agissons que lorsqu'il ne daigne pas agir. Toi, tu ne nous as été livré que parce que les dieux ne t'ont pas jugé digne de t'initier eux-mêmes²⁷.

Par égard pour la « lyre d'Orphée », maniée par Thamyris en Thrace, les prêtres « ne donneron[t] point le signal pour faire mouvoir la roue où tu es attaché. » Les chaînes ôtées, Thamyris doit raconter sa vie, avouer qu'il n'est pas « digne d'échapper, comme Orphée, aux épreuves ordinaires, à celles qui sont le partage des êtres les plus vulgaires, et contre lesquelles [il s'était] révolté. » Les prêtres l'instruisent de la condition humaine déchue, et concluent : « Nous ne te ferons point subir les épreuves de l'eau, de l'air et du feu [...] Toutefois il ne faut pas que tu ignores la pensée fondamentale de toute société »...

²⁷ Slat., 493-494. Je souligne.

L'épisode suscite plusieurs remarques.

Il manifeste à la fois l'écart et la fidélité par rapport à Terrasson : il n'y a pas ici d'épreuves par l'eau, l'air et le feu, du moins leur absence est affichée par le texte, comme si Ballanche était obligé de passer par le canal terrassonien justement pour l'abrèger et pour mieux mettre en balance deux enjeux : l'épreuve physique (minorée, on abrège sur ce point), le discours d'instruction sur la société, non pas sur la société occulte constituée par les prêtres, mais sur le social en tant que tel, c'est-à-dire ce qui constitue l'apport ballanchien, son propre « essentiel » initiatique.

On observe par ailleurs une contradiction : car il y a bien eu une épreuve de l'air, puisque cette dernière consiste en l'épreuve de la roue (elle emporte le récipiendaire en l'air, depuis *Sethos*). Mais, ici, cette roue sert à autre chose, en fait, qu'à seulement éprouver Thamyris. Elle sert à justifier pourquoi Orphée, dans son passage par les mystères d'Égypte, n'a pas connu l'épreuve de la roue : « crois-tu que nous l'ayons fait charger de chaînes, et attacher sur cette roue, image d'une conscience peu sûre d'elle-même ? »

Autrement dit, Ballanche intègre le scénario (fantaisiste) imaginé par Terrasson (Orphée a manqué l'épreuve de la roue) pour en donner une autre interprétation : ce n'est pas parce qu'il a manqué l'épreuve, mais c'est parce qu'il était déjà initié, par lui-même, par la vie, par les dieux, c'est parce qu'il était déjà surabondant en initiation, par ses propres forces, sans avoir besoin de l'intervention de prêtres. Ce n'est pas à cause d'un moins, mais en raison d'un plus, que la rencontre d'Orphée et de la roue a posé problème.

Au plan narratif, il a donc fallu accrocher le pauvre Thamyris pantelant sur une roue, pour expliquer pourquoi Orphée n'y avait pas été mis.

Au plan symbolique, cela se noue avec l'idée exposée (à la fois abstraitement et en fiction) par Ballanche : Orphée est

source de mouvement, il initie et n'a pas besoin des machines des prêtres pour être initié lui-même, en revanche Thamyris est récipiendaire, du côté passif : il reçoit le mouvement, « l'impulsion » initiatique des prêtres de Saïs. L'élément est essentiel, dans la mesure où toute la pensée de Ballanche s'agence autour de cette idée du « moteur » du progrès, du moteur de la régénération de l'humanité. D'où vient le mouvement et comment se produit le mouvement ? Comment initier, c'est-à-dire faire commencer, le mouvement de la « race humaine » pour qu'elle remonte à son Adam primordial ? La question est tout autant théologique (renvoyant au premier moteur et grand impulseur : Dieu) qu'initiastique, puisque initiation, dans ce contexte, est à peu près synonyme d'impulsion au mouvement.

Les deux figures, Orphée et Thamyris, fonctionnent donc en couple, afin d'opposer deux modèles d'initiés, l'un auquel suffit son mouvement propre (l'initié direct, par sa propre conscience et par les dieux), l'autre, qui a besoin d'une intervention artificielle pour le mettre en route, de la grande mécanique du temple égyptien. Dès le premier chant du poème, Thamyris se présentait en infériorité d'inspiration : « Nul de ces secrets », c'est-à-dire des enseignements des prêtres, « n'eut besoin d'être dévoilé à Orphée ; il les avait trouvés en lui ». Thamyris est l'homme de la « fécondité restreinte » : celle qui « n'est pas puisée en vous » mais « transmise », « vous avez reçu l'inspiration et la lumière d'un autre²⁸ ».

Voilà donc comment Ballanche s'est emparé d'un élément propre à Terrasson et typique de son roman. Orphée a manqué l'exercice, très physique, de la roue (il fallait saisir à temps une poignée et s'y tenir à la force des bras), tel est l'élément inventé par le romancier du début du XVIII^e siècle. Ballanche en fait un support central de sa réflexion et de sa fiction, rapportant, d'une

²⁸ Slat., 425.

manière caractéristique, la roue à un symbolisme de la roue (mouvement, moteur, premier moteur...) élément complètement absent chez Terrasson. Le balancier de l'imaginaire va du côté de la mécanique chez Terrasson, du côté du moteur chez Ballanche. Voilà aussi comment Orphée passe du moins au plus, et inversement comment le collège des prêtres passe du plus au moins : ainsi tourne aussi la roue de la fortune, inversant et reclassant les grandeurs. Cet immense discours sur l'initiation, que compose l'*Orphée* de Ballanche, se débarrasse au fond de l'instance des prêtres : car il produit la figure de l'initié sans eux, sans les mystères, l'initié qui transcende toutes les formes, machines et institutions des mystères.

Le paradoxe est que, pour fabriquer la figure de l'initié, pour lui donner sa carte d'identité d'initié, Ballanche a besoin des formes mystérieuses auxquelles il fait la part plus que belle dans son œuvre. Il faut le chœur des prêtres, les voix qui viennent du plafond ou d'on ne sait où, les échos, les galeries, les suaires et les cliquetis, le spectacle, le décorum, les trucs, le piquant et le majestueux ; il faut le collège des prêtres et les mystères égyptiens canoniques pour fabriquer le geste de l'initié Orphée qui pouvait se passer d'eux.

Ce que ce texte nous offre, c'est la rencontre du héros romantique avec la forme des mystères, telle qu'elle lui est léguée par la littérature du XVIII^e siècle. Cette forme est mise à distance (en tant que creuse, superficielle, loin de la vie, du cœur, de l'inspiration) mais le texte en a besoin, il lui faut la roue des mystères pour la faire tourner. La voie choisie par Ballanche est d'autant plus intéressante qu'elle lui appartient. Si on compare avec la littérature maçonnique, autre (riche) canal de la descendance de *Sethos*, il semble qu'elle soit indifférente au traitement terrassonien d'Orphée : la plupart des copistes de Terrasson se focalisent sur le récit des épreuves et oublient les détails liés à Orphée. Ce dernier figure simplement, de confiance et de routine, parmi les initiés.

Chez Ballanche, Orphée est l'homme de la musique totale : musique des sphères, harmonie des classes (musique sociale), il est promu comme modèle de l'initiateur par opposition au prince et par opposition au prêtre. Mais avec une double ambiguïté : du côté du prince, car il est dit lui-même de « race royale » (patricien, à la différence de Thamyris), et du côté du prêtre pour la même raison, race royale équivalant ici à race sacerdotale. De plus les prêtres des mystères, nous l'avons vu ici, sont une pièce essentielle dans ce système de pensée et de représentation de l'initié : ils servent à proclamer le triomphe d'Orphée comme initié et initiateur, et ils restent toujours bons pour initier les Thamyris, selon le double régime créé par la duplication du personnage à la lyre. Le procédé narratif de duplication qui se produit autour du porteur de lyre (avec emboîtement des discours, Thamyris chantant la légende d'Orphée) soutient donc un système de duplication idéologique, deux modèles d'initiation et d'initiés.

Ballanche construit ainsi un modèle d'autant plus intéressant qu'il est fondamentalement paradoxal et instable, sans doute précisément parce qu'il s'insère dans une pensée de l'histoire et du devenir, se veut l'expression du moment *palingénésique*. Le dialogue de Sethos et d'Orphée ne s'arrête pas à Ballanche. Il y a tout lieu de soupçonner la forte influence de Ballanche sur George Sand. *La Comtesse de Rudolstadt* (1843) remâche aussi les *topoi* de Sethos, pour construire l'initiation de l'artiste (*versus* le prince), récrire les épreuves de façon nouvelle, construire la rencontre de l'artiste (en sa plénitude : Albert, Consuelo) et des hiérophantes (les Invisibles et leurs cérémonies), de manière à les pulvériser... et en même temps à les maintenir. Le roman de Sand est riche d'une critique radicale des mystères et cependant se trouve pris dans une situation similaire à celle de Ballanche, la critique aboutissant à justifier simultanément la survie : le modèle mystérieux est mauvais, l'artiste le brise de son inspiration divine, et cependant le vieux modèle est toujours celui d'un temps qui n'est pas encore mort, outil encore utile pour le

progrès, pour éduquer un peuple encore immature. Comme chez Ballanche, l'idée est qu'une fois le progrès accompli, il n'y aura plus de mystères, et qu'à l'horizon est la fin de l'ésotérisme. Mais, moment palingénésique oblige, le progrès est en cours et n'est pas accompli. Ce mouvement caractéristique de l'avant 1848, enthousiaste de l'inspiration directe mais en même temps de l'éducation qui proportionne les étapes, trouve en tout cas un lieu d'expression favorable en fiction : il est possible de mettre en scène et en personnages le paradoxe, sans le résoudre et sans l'assécher. C'est un grand moment, un moment de plein mouvement, pour la pensée de la musique et des mystères, de l'artiste et de l'institution sacerdotale, et pour la littérature qui permet de manier ce duo problématique, en révolte contre l'intégration à la façon de *Sethos* (avec son collègue de prêtres musiciens et son Orphée dûment réintégré malgré sa mauvaise performance sportive), mais fascinée en même temps par un rêve éducatif grandiose.

S'il faut chercher à l'Orphée musicien et mystérique des modèles d'intégration totale, lissée, résolue, c'est sans doute du côté de la littérature à vocation maçonnique ou initiatique qu'il faut les chercher, mais sans doute aussi avec moins de plaisir. Ainsi chez Marconis de Nègre, dont *Le Rameau d'or*, tardivement, en 1861, combine comme il peut des éléments de Ballanche et de Terrasson pour en composer un chapitre sur Orphée. Nul besoin ici de dupliquer l'homme à la lyre en un Orphée et un Thamyris et de penser l'impensable palingénésique : Orphée est un homme du temple, un modèle d'initié, tout s'arrange, l'on récupère aussi bien le matériel pittoresque (Terrasson) que la donnée spiritualiste (Ballanche). Plus tard encore, dans ses *Grands Initiés* (1889), Édouard Schuré consacre un chapitre à Orphée, dans un contexte qui fait la part belle à la musique et au génie musical, mais qui réduit Orphée à un médaillon dans la galerie des initiateurs.