



HAL
open science

L'orphisme romanesque à la lumière d'Arthur Machen

Samuel Kunkel

► **To cite this version:**

Samuel Kunkel. L'orphisme romanesque à la lumière d'Arthur Machen. *Diogène: Revue internationale des sciences humaines*, 2021, n° 269-270 (1), pp.49-64. 10.3917/dio.269.0049 . hal-04564262

HAL Id: hal-04564262

<https://hal.science/hal-04564262v1>

Submitted on 7 Jun 2024

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.

L'ORPHISME ROMANESQUE À LA LUMIÈRE D'ARTHUR MACHEN

SAMUEL KUNKEL (CHCSC - Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés
Contemporaines)

Fréquemment employé comme synonyme de « mysticisme », le terme *orphisme* a longtemps été rattaché aux genres poétique ou théâtral dans le domaine littéraire. Or, parmi les nombreuses études sur la littérature fin-de-siècle, un examen de l'application de cette philosophie artistique au genre romanesque demeure inédit. Ceci s'explique sans doute par le fait que l'idée d'un « roman orphique » pourrait paraître comme une contradiction dans les termes, dans la mesure où il dénote un texte qui chercherait à transmettre un savoir ésotérique, réservé aux initiés, par le biais d'une œuvre vulgaire, destinée au grand nombre. Néanmoins, dans les dernières années du XIX^e siècle, alors que le climat de décadence¹ bat son plein sur le continent européen, on peut observer une évolution chez un certain nombre d'écrivains mystiques, qui cherchent à composer des textes destinés aux masses, capables de les avertir de la réalité absolue du divin, et de la véracité de leur savoir gnostique. Plutôt que d'agir comme un examen ou un témoignage de la foi de son auteur, un roman orphique a pour but d'encourager le lecteur à examiner sa propre foi, et de le pousser à se réconcilier avec sa spiritualité innée. Les romans de l'écrivain gallois Arthur Machen (1863-1947) relèvent de ces tentatives littéraires et spirituelles. Souvent rangées parmi celles des autres écrivains britanniques qui ont contribué au courant décadent des *Yellow Nineties*, les œuvres de Machen sont marquées par la spiritualité profonde de leur auteur, et témoignent d'une volonté forte de sa part de couvrir divers éléments de l'expérience mystique². Ses ouvrages sont nourris par le désir ardent de faire

¹ Ici, le terme *Décadence* se réfère à un climat de pessimisme et de déclin qui s'installa dans la communauté artistique européenne dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle. Dans le domaine littéraire, sa présence s'explique, en partie, par la prolifération des philosophies matérialistes et positivistes dans la littérature, ce qui aurait diminué le prestige et de l'art et de l'artiste. La réaction chez les écrivains dits « décadents » d'alors fut de composer des romans difficiles d'accès, destinés à quelques *happy few* capables de comprendre le langage et les thèmes, où ils mettaient en scène des représentations subjectives de la vie intérieure. Dans cette perspective, le roman décadent s'inscrit aux antipodes du roman naturaliste. *Diogène* n° 269-270, janvier-juin 2020.

² En France, comme en Angleterre, Arthur Machen n'a connu qu'une modeste

comprendre à son lecteur, qu'il reconnaisse volontairement comme béotien, que tout individu possède les capacités requises pour entrer en contact avec Dieu et pour connaître sa présence par la sensation qu'il nomme *l'extase*. À l'instar du poète orphique de l'époque romantique, qui se considérait comme un *vatès*, c'est-à-dire le guide que sa société devait suivre si elle souhaitait entreprendre le chemin menant au salut, les écrits de Machen aspirent à cette même finalité révélatrice, et ce au moyen d'un genre indéniablement accessible au plus grand nombre : le roman.

Quelques mots sur l'orphisme

Il n'est pas aisé de parvenir à une définition précise du mot « orphisme ». Au XIX^e siècle en Europe s'ouvre un éventail d'*ismes* philosophiques qui gagnent alors en réputation ou en notoriété. Parmi ceux-ci, « l'orphisme » demeure encore assez méconnu. Il s'agit d'un terme désignant à la fois une manière de penser et une manière d'agir. L'orphisme est un phénomène qui surgit en réaction à une crise, souvent morale, perçue par l'individu orphique ; ainsi, toute production orphique doit être considérée comme un contrepoint, supposé meilleur, à la crise en question. C'est un terme souple, qui connote la liberté d'expression, ainsi que la perspective subjective, de l'artiste. Il dénote surtout que l'artiste possède un certain savoir ésotérique, réservé aux rares personnes ayant su gravir les marches de l'initiation.

Si, étymologiquement, le terme *orphisme* se réfère à une tradition remontant à l'époque hellénistique et au culte du poète Orphée, il faut également reconnaître que cette philosophie mystique a, dès lors, favorisé le mystère plus que la clarté auprès des masses. Comme le remarque Victor Magnien dans son étude sur les mystères d'Éleusis (1950 : 9) : « Les anciens Hellènes ne conçoivent pas que l'on puisse livrer à tout le monde, indistinctement et sans précautions, les sciences, les arts, et les doctrines religieuses. [...] La science des astres ne doit se transmettre qu'aux hommes reconnus dignes de l'acquérir ». L'*orphique* est d'abord celui ayant été autorisé à faire part de ces mystères ayant été soigneusement occultés par les savants. Puisque la tradition orphique veut que ces vérités éternelles ne soient connues que de certains privilégiés, dans le cas d'une œuvre d'art de caractère orphique, l'idée secrète est parée d'une forme symbolique, qui l'enrobe

postérité. Même si aujourd'hui il commence à gagner en renom, la majorité de ses œuvres n'a pas encore été traduite. Ainsi, c'est nous qui avons réalisé toutes les traductions de la langue anglaise dans cette étude.

de mystère. Ainsi, cette forme symbolique du mystère est indiquée à tous ceux qui le contemplant, mais les faits, c'est-à-dire l'essence du mystère, demeurent occultés pour ceux qui sont incapables de pénétrer l'énigme de sa représentation. Qui chercherait une définition précise de l'orphisme dans la littérature du XIX^e siècle apprendrait sûrement que le terme se rattache majoritairement au genre poétique. Tel est sans doute le cas car c'est la parole vive de la poésie, et non la parole romanesque, qui a toujours été pensée comme étant la seule capable de transcrire fidèlement une rencontre avec le divin. Cette capacité élocutoire a conféré au poète un statut privilégié, celui de *mage*, qui connote qu'il est à part et au-dessus de ses contemporains, cantonnés au statut de non-initiés ou de néophytes dans le schéma initiatique. Pour le lecteur lambda, le poème orphique paraît entouré de mystère, non pas parce que ces effets sont le but du poème, mais parce que ce n'est que sous ces formes que le poète peut diffuser ses expériences et son savoir : « [l'orphisme], c'est l'interdiction de révéler aux profanes le mystère poétique que [...] le poète entrevoit. [...] [Ce terme comprend aussi] un acte poétique pur, concentré sur le mystère et libre de toute recherche de la difficulté ou de l'obscurité pour elles-mêmes » (Juden 1971 : 10).

L'orphisme est, avant tout, une philosophie – qui est en soi « le symptôme d'une faille entre l'intérieur et l'extérieur », comme le rappelle Georges Lukacs (1971 : 20) – et cette philosophie se concrétise en une expression artistique. Esquissant obliquement les visions intimes de son auteur, tout écrit orphique est personnel et présente un caractère implicitement autobiographique, dans la mesure où il est représentatif de la foi et de l'ontologie de l'écrivain orphique. Pour lui, c'est l'objet de sa vision surnaturelle qui nourrit son écriture ; sa perspective privilégiée sur une sphère que lui seul est capable de contempler. Dans son livre sur l'orphisme dans la poésie romantique, Hermine B. Riffaterre explique : « Dans cette poésie, la source du merveilleux est la prise de conscience du divin dans la création, du surnaturel dans la nature, bref de l'existence d'une réalité double » (1970 : 17-18).

Au-delà des contraintes morales ou philosophiques, la place du mystère dans l'orphisme littéraire repose également sur des enjeux narratifs, car en dévoilant les raisons sous-jacentes d'une manifestation divine dans son récit, l'écrivain risque aussi de *dédynamiser* l'intrigue et d'éteindre l'attention du lecteur. En effet, « tout phénomène surnaturel réclame une explication et ne saurait en recevoir une sans perdre son caractère surnaturel et par conséquent son efficacité poétique »

(Riffaterre 1970 : 42). C'est pourquoi le poète orphique cherche à maintenir un air de mystère autour des éléments occultes, afin qu'ils puissent être compris par ceux qui sont déjà initiés tout en restant obscurs pour les non-initiés.

L'Orphisme et le roman

Cependant, dans l'orphisme, au-delà des capacités ou des dons de l'artiste, il faut prendre en compte une seconde facette : le rapport entre l'artiste et son public. S'adressant à ceux qui sont condamnés à demeurer en-deçà du terrestre, il s'agit pour l'écrivain visionnaire de faire comprendre aux autres qu'il existe une seconde réalité, encore plus vraie que la nôtre, immanente, mais demeurant juste en dehors des apparences : « l'adaptation du mythe [d'Orphée] révèle une spécialisation du rôle du poète-guide de l'humanité : il devient un rôle de mystagogue, de guide des néophytes à travers les épreuves d'une initiation » (Riffaterre 1970 : 12). Dans cette perspective, la forme que l'œuvre doit prendre révèle son importance, et, à l'aube du ^{xx}e siècle, une évolution dans la philosophie orphique se manifeste chez un certain nombre d'écrivains mystiques ou, du moins, spirituels. On voit surgir une volonté non pas de raconter ses propres expériences et de livrer la saga de sa propre quête gnostique, mais plutôt d'encourager le lecteur à le suivre sur le chemin mystique, en s'inspirant de ses propres expériences surnaturelles. Par conséquent, ce n'est plus l'aède même qui fait l'objet du texte, mais plutôt le lecteur envisagé – un homme sans qualités, ordinaire, et surtout non-initié.

Ce déplacement s'accompagne aussi d'une évolution dans la forme de l'œuvre. En effet, l'écrivain opte pour une forme plus accessible, mais aussi plus profane : le roman. Sylvie Thorel-Cailleteau décrit le roman dans le dernier tiers du ^{xix}e siècle comme un genre essentiellement « profane », traçant une distinction nette entre la parole romanesque et la parole poétique, notamment dans le domaine de la spiritualité :

Alors que le vers est par excellence le support d'une parole vive, qui tente de faire advenir les dieux ici-bas, le roman adresse à des lecteurs une parole déposée aux pages d'un livre, dans une langue proche de la langue commune. Son objet est de saisir ce qui est simplement humain, dans sa dimension terrestre. (2008 : 8)

Cette évolution, du poème au roman, est principalement attribuable à deux phénomènes : d'une part, la faillite de l'Église, d'autre part, le climat

de décadence et de pessimisme qui se répand sur le continent européen dans les dernières décennies du siècle. Afin de s'adresser aisément aux masses, l'écrivain orphique ne recourt plus au poème dans son entreprise de mystagogue, mais au roman. Ayant connu une consolidation importante en tant que genre littéraire et une expansion fulgurante en tant qu'objet matériel à partir du second XIX^e, à l'époque 1900, le roman se situe aux antipodes du poème, qui demeure relativement marginal. Ceci représente un bouleversement d'ordre formel, certes, mais ne change pas pour autant l'essence du devoir orphique pour l'écrivain.

Cependant, même si l'Idéal que l'expression orphique tend à désigner est absolu, le chemin y menant ne l'est pas. Il s'agit d'une philosophie souple, permettant à chaque créateur orphique de construire son œuvre à son gré, selon sa foi personnelle et intime, mais toujours avec le même but essentiel. Il serait donc impossible de parler d'une école ou d'un mouvement orphique, même s'il est légitime de parler de plusieurs écrivains orphiques concomitants, chacun proposant sa propre vision du remède à apporter à la condition de l'homme moderne.

Si la transmission et l'interprétation des mystères de l'existence sont désormais au cœur de la mission de l'écrivain orphique, ceci implique une évolution marquée dans la manière dont cette philosophie se manifestait à l'époque d'un Gérard de Nerval, pour qui la quête orphique dépeinte dans le récit ne fut en réalité autre que la découverte de son propre schéma religieux et ésotérique. Dorénavant, l'écrivain orphique ne se pose plus de questions. Au contraire, il se montre résolu dans ses propres convictions, ainsi que dans son *logos* gnostique. Son texte n'est plus un lieu d'interrogation dans lequel il cherche à exorciser ses propres doutes au moyen d'une « confession orageuse mais sincère » (la formule est d'Henry Bérenger [1899 : 69]), mais plutôt un espace où il invite lecteur à prendre la place qu'il occupait jadis lui-même, en renouant avec sa foi. La distance qui se crée entre l'écrivain et son protagoniste dans le roman laisse un vide destiné à être occupé par le lecteur à travers un processus de projection-identification, au cours duquel ce dernier reconnaît le monde du texte, avec son cortège de problèmes et de difficultés, comme sien. Or, une renaissance spirituelle, complète et intégrale, ne saurait se réaliser au cours de la lecture d'un livre seul. Le roman orphique a pour finalité d'agir comme un catalyseur, déclenchant un éveil spirituel : une reconnaissance de la place de Dieu dans l'univers, et dans la vie de chacun.

À la lumière de ces enjeux, le choix du genre romanesque comme moyen d'expression paraît particulièrement révélateur. Au tournant du XX^e siècle, le roman a traversé une crise profonde. Avec l'effondrement de l'école naturaliste en 1887, ce genre littéraire, jusqu'alors intimement lié à une perspective ontologique matérialiste et une préoccupation avec le *fini*³³, devient le laboratoire de nouvelles perspectives philosophiques et de nouveaux moyens d'expression stylistiques. Ainsi, on assiste à une remise en question de grande envergure de ce qui constitue l'essence d'un roman, ainsi qu'à l'émergence fulgurante d'un grand nombre d'œuvres en prose, désormais rangées sous l'étiquette de « roman ». Parlant de la production littéraire rapide et diverse qui se fait jour à ce moment-là, Raimond observe (1966 : 67) :

De toutes les écoles, de tous les articles, une chose ressort : l'absence d'école maîtresse. La crise procédait d'une surabondance non seulement de romans mais de romanciers, mais encore de directions dans lesquelles on les voyait s'engager. Tant de réalisations passées et actuelles donnaient le sentiment de l'épuisement du genre. Qui ne s'est pas plaint alors de cette multiplicité de formules ? Le nombre des innovations plus ou moins retentissantes, dans les deux dernières décades du siècle, est confondant, du psychologisme à l'exotisme, du dilettantisme à l'intuitivisme, du préhistorisme au goncourtisme.

Les romans d'Arthur Machen, qui sont tous orphiques par la philosophie mystico-artistique qui les anime, témoignent dans leur ensemble de cette multiplicité formelle – l'écrivain gallois cherchant encore et toujours à rédiger une œuvre qui reflète la manière qu'il pense être la plus apte à susciter l'intérêt et à stimuler l'esprit de son lecteur, tout en restant fidèle à l'idée qu'il tend à exprimer. Ainsi, le terme « roman orphique » se rapporte à une philosophie qui informe la rédaction de l'œuvre, sans pour autant imposer une uniformité de style, ou de structure. Toutefois, le fait que l'on puisse qualifier un romancier comme Machen d'« orphique » ne signifie pas que ses textes se ressemblent sur le plan stylistique. Le terme d'orphisme se réfère avant tout à la manière dont il conçoit le rapport entre lui et son lecteur.

L'Orphisme romanesque d'Arthur Machen

³ Le terme est de Michel Raimond (1966 : 67).

Chez Machen on observe un désir fort de s'éloigner de l'orphisme poétique : contrairement au solipsisme de ses contemporains symbolistes, sous la plume de Machen, non seulement le divin est déplacé en dehors des personnages, il l'est aussi du texte même, ce qui marque un départ radical des traditions orphiques déjà établies. Il s'agit là d'un déplacement important dans les objectifs de la parole romanesque : elle n'est plus destinée à revêtir le divin, mais plutôt à l'indiquer. Le but n'est plus de créer, mais de révéler. Dans le schéma spirituel de Machen, Dieu est un phénomène que l'esprit humain ne saurait ni comprendre, ni décrire. Ainsi, toute expression humaine serait nécessairement incapable de l'évoquer pleinement. Or, une explication claire et nette du divin n'est pas le but de l'orphisme de Machen. Ce dernier cherche simplement à éveiller son lecteur, à l'avertir de la complexité de son existence, et à lui faire enfin comprendre que tout ne sera jamais expliqué, comme pourrait le croire l'homme de science de son époque.

En signalant l'existence de ces mystères insondables, il espère aider son lecteur à prendre du recul, à sortir de l'ornière où il s'est enfoncé pour commencer à considérer le monde tel qu'il est réellement. Dans *Hieroglyphics: A Note Upon Ecstasy in Literature*, il explique : « Nous sommes en retraite des manières de vivre ordinaires ; et dans cette retraite se trouve le début de l'extase » (« We are withdrawn from the common ways of life; and in that withdrawal is the beginning of ecstasy » [1923 : 51]). Cette reconnaissance du merveilleux, c'est-à-dire de la sensation que l'on ressent en côtoyant le Divin, Machen la nomme « extase » ; toutefois, ce mot est synonyme de bien d'autres : « J'ai choisi ce mot [l'extase] comme représentatif de plusieurs autres. Mettez à sa place, si vous voulez, ravissement, beauté, adoration, émerveillement, horreur sacrée, mystère, sens de l'inconnu, désir de l'inconnu. Tous ensemble et chacun séparément exprimeront ce que j'entends » — « I have chosen this word [ecstasy] as representative of many. Substitute, if you like, rapture, beauty, adoration, wonder, awe, mystery, sense of the unknown, desire for the unknown. All and each will convey what I mean » (1923 : 18).

Dans *Orphisme et prophétie chez les poètes français, 1850-1950*, Georges Cattaui avance que tout poème orphique contient quelque chose de magique et d'absolu, car c'est par un jeu habile de lettres et de mots que le poète permet à son lecteur de voir au-delà de la page, vers l'autre côté du voile :

Car ce n'est pas une idée ordinaire que le poète nous offre : l'*Idée* même se fait *Verbe* ; le pensé, le senti, l'imaginé, dans la parole obscurément s'incarnent ; le spirituel devient sensible : c'est de transsubstantiation qu'il s'agit. L'idée, ayant revêtu le mot et se dissimulant sous les espèces du rythme et du son, se communique à nous, change notre cœur. Le poète n'est plus ici que le ministre de l'Idée, laquelle demande à s'incarner. (Cattai 1965 : 12-13)

Pour Cattai, l'Idée se trouve dans les paroles mêmes d'un poème orphique ; le texte est donc à la fois le vecteur et l'incarnation de l'Idée. Or, si chaque parole est précieuse pour le rôle vital qu'elle joue dans un poème orphique, on ne peut en dire autant du roman orphique.

Machen avance justement qu'en raison de sa forme, le roman ne saurait jamais être au service de l'Idéal dans son intégralité. Une partie du texte doit se mettre au service de l'« arrangement et de l'artifice » du récit ; c'est-à-dire des éléments qui ne révèlent pas la Vérité mais qui apportent une structure à l'histoire. Toujours dans *Hieroglyphics*, il écrit :

Everything terrestrial is so composite (except, perhaps, pure music) that one is confronted by an almost endless task of distinguishing matter from form, and body from spirit. Literature, we say, is ecstasy, but a book must be written about something and about somebody; it must be expressed in words, it must have arrangement and artifice, it must have accident as well as essence. (1923 : 65)

Tout ce qui est terrestre est si composite (à l'exception, peut-être, de la musique pure) que l'on est confronté à la tâche quasi infinie de distinguer la matière de la forme, et le corps de l'esprit. Nous disons que la littérature, c'est l'extase, mais un livre doit avoir un sujet et un protagoniste ; il doit être exprimé en mots, il doit y avoir de l'arrangement et de l'artifice, il doit y avoir de l'accident, aussi bien que de l'essence.

Dans cette citation, il prend l'exemple d'un livre pour expliquer qu'une œuvre ne sera jamais à la hauteur de la vision de l'artiste, mais selon Machen il en serait ainsi avec n'importe quel genre d'expression. Dans son roman *The Secret Glory* (1922), parlant de la capacité des hommes à exprimer les « Mystères » par des moyens poétiques, Machen observe : « Le symbolisme est, bien sûr, inadéquat. Mais ceci est le défaut de toutes sortes de parole dès que l'on s'aventure au-delà de la table de multiplication et du jargon de la Bourse. L'inadéquation de l'expression n'est qu'une petite partie de la tragédie de l'humanité » (« Of course

[...] the symbolism is inadequate; but that is the defect of speech of any kind when you have once ventured beyond the multiplication table and the jargon of the Stock Exchange. Inadequacy of expression is merely a minor part of the tragedy of humanity » [2015 : 41]).

Pour Machen, la forme doit habiller l'idée, et suggérer subtilement ce qu'elle recèle, sans pour autant le divulguer. Elle doit donc nécessairement être muable et souple. Toutefois, cela ne signifie pas qu'une idée complexe ou renvoyant à l'ineffable doive être ornée d'une forme élaborée ou tarabiscotée. Si l'aspect est trop alambiqué, ou si l'idée trop bien cachée, le lecteur ne parviendra pas à la saisir. Or, selon Machen, ces contraintes ne poseront pas de problème au bon écrivain, qui saura, s'il le souhaite, occulter les idées les plus précieuses dans son texte au moyen d'un langage symbolique. Toujours dans *Hieroglyphics*, il précise :

[...] a fine style, though it may carry suggestion beyond the bourne of thought, though it may be the veil and visible body of concealed mysteries, is always plain on the surface. It may be like an ingeniously devised cryptogram, which may have an occult sense conveyed to initiated eyes in every dot and line and flourish, but is outwardly as simple and straightforward as a business letter. (1923 : 54)

[...] un beau style, bien qu'il puisse porter une suggestion au-delà des limites de la pensée, bien qu'il puisse être le voile et le corps visible des mystères occultés, est toujours simple en apparence. Il peut être comme un cryptogramme ingénieusement conçu, qui peut avoir un sens occulte perçu par les yeux initiés dans chaque point et trait et fioriture, mais il est en apparence aussi simple et direct qu'une lettre d'affaires.

Si un texte au style ordinaire et direct – tel qu'une lettre d'affaires composée dans le « jargon de la Bourse » – parvient à transmettre les mystères occultes, la forme n'enlève rien à la puissance du message. Il s'agit au contraire d'un choix de la part de l'écrivain, qui relève de la manière dont il souhaite présenter l'idée à son lecteur. Pour Machen, le but n'est pas de révéler la Vérité, mais de la parer d'une forme symbolique qui mènera la pensée du bon lecteur au-delà des conventions de la littérature réaliste. En ce sens, il existe une profonde ressemblance entre la tâche que Machen s'attribue en tant que romancier et celle que Stéphane Mallarmé se propose en tant que poète, lorsqu'il affirme : « *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de

la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve » (Huret 1999 : 103).

Or, bien qu'il défende un style clair et compréhensible, Machen précise que celui-ci doit tout de même rester au service de l'Idée, de l'extase, car il en est le voile visible :

But if on the other hand style is to mean such a use and choice of words and phrases and cadences that the ear and the soul through the ear receive an impression of subtle but most beautiful music, if the sense and sound and colour of the words affect us with an almost inexplicable delight, then I say that while idea is the soul, style is the glorified body of the very highest literary art. Style, in short, is the last perfection of the very best in literature, it is the outward sign of the burning grace within. (1923 : 39)

Mais si, à l'opposé, par style il faut entendre un emploi et un choix de mots et de phrases et de cadences tels que l'oreille, et l'âme par l'oreille, reçoivent une impression de musique subtile mais ô combien belle, si le sens, le son et la couleur des paroles produisent en nous un plaisir qui soit presque inexplicable, alors je dis que, bien que l'idée soit l'âme, le style est le corps glorifié du plus haut des arts littéraires. Le style, en somme, est l'ultime perfection de ce qu'il y a de meilleur en littérature, c'est le signe externe de la grâce qui brûle à l'intérieur.

Machen rejette donc l'idée selon laquelle le pouvoir de la parole saurait être limité par la forme de l'œuvre. Selon lui, pourvu que son emploi soit suscité par la présence de l'extase chez l'écrivain, la forme n'a pas d'importance, car elle sera naturellement belle et gracieuse. Cette affirmation des possibilités révélatrices de la parole romanesque distingue nettement Machen d'un grand nombre de ses contemporains décadents et symbolistes. En effet, Bertrand Marchal décrit la manière dont était perçu le potentiel artistique du genre romanesque à l'époque de nos écrivains, ainsi que le langage qu'il requiert. Évoquant les fonctions de la parole romanesque suggérées par Mallarmé dans *Crise de vers*, il explique :

Narrer, enseigner, décrire : Mallarmé ne récuse évidemment pas la légitimité de ces fonctions inhérentes à la logique de communication. Mais par là, le récit, la

description, ou le didactisme sont du côté de “l’universel *reportage*”, et le genre narratif-descriptif par excellence, le roman, est le moins littéraire qui soit. (Marchal 1993 : 20)

Vu sous cet angle, le rôle que Machen attribue au style révèle son importance, car si le style doit être la forme visible de l’idée, il y a nécessairement correspondance entre les deux, et ce style prêterait ainsi au narratif un air poétique. En effet, pour Machen, la poésie ne se définit pas par l’expression écrite, mais par son expression symbolique :

‘Poetry is the only possible way of saying anything that is worth saying at all.’ That was an axiom that, in later years, Ambrose Meyrick’s friends were forced to hear at frequent intervals. He would go on to say that he used the term poetry in its most liberal sense, including in it all mystic or symbolic prose, all painting and statuary that was worthy to be called art, all great architecture, and all true music. He meant, it is to be presumed, that the mysteries can only be conveyed by symbols. (Machen 2015 : 80)

“La poésie est le seul moyen possible de dire quoi que ce soit qui vaille la peine d’être dit”. C’était un axiome que, des années plus tard, les amis d’Ambrose Meyrick étaient forcés d’entendre à des intervalles réguliers. Il continuait, disant qu’il employait le terme “poésie” dans son sens le plus généreux, regroupant sous son libellé toute prose mystique ou symbolique, toute peinture ou statuaire qui était digne du terme d’“art”, toute grande architecture, et toute vraie musique. Il voulait dire, on suppose, que les mystères ne peuvent être communiqués qu’au moyen des symboles.

Machen confirme donc qu’un roman n’est pas un poème – tout en reconnaissant implicitement ce dernier comme le véhicule le mieux adapté à revêtir l’Idéal. Toutefois, il prend soin de distinguer la forme de l’œuvre de l’effet qu’elle produit, ce qui lui permet d’affirmer qu’une œuvre romanesque peut exercer un effet poétique. Cette définition, bien sûr, diffère sensiblement de celle proposée par Mallarmé, qui dans une lettre de 1884, définit la poésie comme « l’expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l’existence »⁴ (Mallarmé 1995 : 572).

⁴ Cela dit, dans son entretien de 1891 avec Jules Huret, Mallarmé loue les capacités de la poésie en vers libre, proposant alors une définition du vers qui se rapproche plus de la définition de la poésie proposée par Machen : « [...] on a compris que l’ancienne

Néanmoins, si la forme que prend l'idée est finalement sans conséquence pour Machen, en proposant une définition aussi élargie de la poésie, l'auteur justifie son rejet de la dichotomie tranchée entre l'Idée et son expression littéraire telle qu'elle fut souvent formulée à l'époque. Car, comme toute expression artistique, la littérature – quelle que soit sa forme – offre nécessairement la possibilité d'une expression symbolique. Cette dernière est, selon lui, la seule forme dont dispose vraiment l'homme pour évoquer un savoir hermétique. Plutôt que d'essayer de « faire advenir les dieux ici-bas », la prose mystique de Machen cherche à reproduire les effets du divin sur l'esprit humain. Un tel texte ne modifie pas les termes eux-mêmes, mais plutôt leur structure et leur organisation, c'est-à-dire la syntaxe du texte, afin de signaler au lecteur le passage d'une prose traitant un sujet « ordinaire » à celle abordant un propos plus spirituel. Afin de communiquer l'influence du Divin sur l'esprit du sujet par la parole romanesque, il ne s'agit pas de ramener la parole à son « rythme essentiel », mais plutôt de ramener la phrase narrative à son rythme essentiel : celui de la pensée intérieure.

Cette technique est appliquée à certaines scènes de *The Secret Glory* – un roman qui avance que le Saint Graal est conservé dans une maison de campagne galloise. Dans la scène où le Graal est révélé pour la première fois au protagoniste, Ambrose Meyrick, Machen commence par une description superficielle de l'objet physique, mais passe ensuite à une description intérieure des visions hallucinatoires qu'il déclenche chez le héros. La transition entre la perspective extérieure et intérieure est subtile, mais se reconnaît par l'emploi de deux termes. Premièrement, le texte nous indique qu'Ambrose est débordé par un sentiment de « *rapture* » et de « *bliss* » – qui sont tous deux synonymes d'extase dans le schéma de Machen et avertissent le lecteur des modifications subies par la perception interne du sujet. Les phrases qui suivent commencent toutes par « *then* » ou « *and* », ce qui a pour

forme du vers était non pas la forme absolue, unique et immuable, mais un moyen de faire à coup sûr de bons vers. [...] Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification » (Huret 1999 : 101).

effet de supprimer le rythme naturel de la lecture dictée par la grammaire et la syntaxe typiques de la narration littéraire, et de créer une lecture grisante où il n'y a pas de véritable commencement, ni de fin.

La description qui suit ces deux termes est donc mise sous le signe de la capacité transformatrice de l'extase et se lit différemment des passages extérieurs et littéraires qui la précèdent :

His body thrilled with a sudden ineffable rapture, his breath came and went in quick pantings; bliss possessed him utterly as the three crowned forms passed in their golden order. Then the interwoven sorcery of the vessel became a ringing wood of golden, bronze, and silver trees; from every side resounded the clear summons of the holy bells and the exultant song of the faery birds; he no longer heard the low chanting voices of Cradock and his father as they replied to one another in the forms of some antique liturgy. Then he stood by a wild seashore; it was a dark night, and there was a shrilling wind that sang about the peaks of the sharp rocks, answering to the deep voices of the heaving sea. [...] Then, on the highest of those awful heights, Ambrose became aware of walls, and spires, of towers and battlements that must have touched the stars; and, in the midst of this great castle, there surged up the aspiring vault of a vast church, and all its windows were ablaze with a light so white and glorious that it was as if every pane were a diamond. And he heard the voices of a praising host, or the clamour of golden trumpets and the unceasing choir of the angels. And he knew that this place was the Sovereign Perpetual Choir, Corarbennic, into whose secret the deadly flesh may enter. (Machen 2015 : 58-59)

Son corps fut saisi d'une exaltation soudaine et ineffable, son souffle se réduisait à une succession de brefs halètements ; la félicité le possédait intégralement alors que les trois formes couronnées passaient dans leur ordre doré. Puis la sorcellerie entrelacée de la coupe devint un bois sonore d'arbres dorés, cuivrés, et argentés ; de tous côtés résonnait le carillonnement clair des cloches saintes et le chant exaltant des oiseaux féériques ; il n'entendait plus les voix de Cradock et de son père qui se répondaient à voix basse en suivant une liturgie antique. Puis il se retrouva debout sur une plage déserte ; c'était une nuit sombre, et il y avait un vent perçant qui chantait autour des pics des rochers aigus, répondant aux voix sombres de la mer agitée. [...] Puis, sur le point le plus élevé de ces

hauteurs affreuses, Ambrose aperçut des murs et des flèches, des tours et des remparts qui semblaient toucher les étoiles ; et, au milieu de cet immense château, il surgissait la voûte grandiose d'une vaste église, et tous ses vitraux brûlaient d'une lumière si blanche et si glorieuse que chaque carreau semblait un diamant. Et il entendit le son des louanges d'une armée céleste, ou la clameur des trompettes dorées et le chœur infini des anges. Et il sut alors que cet endroit était le Chœur Perpétuel et Souverain, Corarbennic, dans le secret duquel la chair mortelle puisse entrer.

Le style et la syntaxe de ce passage maintiennent une perspective externe sur le personnage, mais se rapprochent néanmoins du monologue intérieur. Paru dans sa version définitive en 1922, *The Secret Glory* a en réalité été rédigé vers 1900. Bien qu'à ce moment-là, des œuvres françaises s'inscrivent déjà dans la même veine, la technique est encore très peu exploitée du côté des écrivains britanniques. Aujourd'hui encore, on associe ce procédé aux écrivains du Bloomsbury Group, notamment James Joyce avec *Ulysses* (1922), dont l'exemple le plus connu est le dernier chapitre où Molly Bloom livre un immense monologue composé uniquement de deux phrases. Or, dans le cas de *The Secret Glory*, l'attention porte soigneusement sur le rapport entre l'état intérieur du narrateur et l'effet qui en découle sur la forme narrative ; un effet moderniste avant la lettre.

La modification et la dissolution de la grammaire et de la syntaxe au profit d'un style plus envoûtant représentent à nos yeux la manière la plus claire de montrer comment le divin se présente sous la plume de Machen. Plutôt que de le dépeindre en termes symboliques, c'est son effet sur l'homme qui est évoqué, et c'est la prose elle-même qui est modulée, adoptant une forme représentative de son contenu implicite. Pour Machen, Dieu est une puissance impersonnelle et se manifeste de façon transcendante, modifiant la manière dont l'homme voit le monde autour de lui. Afin de rapprocher au mieux son lecteur d'une compréhension plus complète du Divin, Machen cherche donc à recréer une expérience de lecture analogue à celle du sujet lorsqu'il lui fait face. Il s'agit d'une technique subtile, qui dépend entièrement de l'engagement du lecteur – mais ceci ne doit pas nous surprendre. Pour Machen, on le sait, l'homme ne peut comprendre Dieu que comme une énigme à déchiffrer. L'expérience de la lecture d'un texte orphique doit donc reproduire cette dimension énigmatique car, comme il le rappelle dans son bref roman *A Fragment of Life* : « [...] l'homme est constitué comme un mystère pour des mystères et des visions, pour la réalisation

dans sa conscience d'une félicité ineffable » (« [...] man is made a mystery for mysteries and visions, for the realization in his consciousness of ineffable bliss » [Machen 2009 : 312]).

Nombreux sont les récits de Machen où les protagonistes parviennent à entendre le chant du divin en dépit du vacarme du monde moderne. Parfois sa présence s'incarne dans un objet physique qui déclenche des effets métaphysiques – on l'a vu plus haut –, parfois elle passe par le biais d'une personne, mais on retrouve également des exemples encore plus abstraits, où le héros est simplement frappé par une sensation attribuable à l'atmosphère du monde. Dans une nouvelle intitulée « The Lost Club », Machen décrit un tel instant. En sortant d'un restaurant après un dîner avec un très bon ami qu'il n'avait pas vu depuis longtemps, et qu'il a croisé par hasard, Austin, le protagoniste, regarde autour de lui, admirant l'atmosphère crépusculaire du soir, et ressent la présence numineuse du divin, rendue apparente par la beauté de la ville, qui lui donne comme une velléité de créativité artistique :

As they came out into the quiet street smoking vast cigars, the two slaves to duty and "legal business" felt a dreamy delight in all things, the streets seemed full of fantasy in the dim light of the lamps, and a single star shining in the clear sky seemed to Austin exactly of the same colour as Green Chartreuse. Phillipps agreed with him. "You know, old fellow," he said, "there are times when a fellow feels all sorts of strangethings — you know, the sort of things they put in magazines, don't you know, and novels. By Jove, Austin, old man, I feel as if I could write a novel myself." (Machen 2017 : 14-15)

En sortant dans la rue tranquille en fumant leurs immenses cigares, les deux esclaves du devoir et « des affaires de la loi » ressentirent un plaisir rêveur pour toutes choses, la rue semblait emplie de fantastique dans la pénombre des lampes, et une étoile solitaire qui brillait dans le ciel clair semblait à Austin être exactement de la même couleur que la Chartreuse Verte. Phillipps tomba d'accord avec lui. « Tu sais, mon vieux, dit-il, il y a des moments où un homme ressent toutes sortes de sensations bizarres – le genre de choses dont on parle dans les magazines, vois-tu, et aussi dans les romans. Ma foi, Austin, mon vieux, je crois que je pourrais écrire un roman moi-même. »

Les finalités du roman orphique

La lecture d'un texte orphique ne constitue pas une initiation hermétique ; elle ne peut agir que comme un éveil. Le texte peut être une belle manière de découvrir certains principes, mais la vraie révélation hermétique échappe aux paroles, et passe par les sentiments. La révélation ne s'explique pas : elle se ressent d'abord, et se comprend intuitivement ensuite. Si le texte est efficace, le lecteur peut comprendre (ou commencer à comprendre) les idées motrices, mais, à moins qu'il ne soit déjà initié ou extrêmement instruit, il ne peut pas comprendre intégralement l'expérience transcendantale de la même manière que le protagoniste. Il faut qu'il parvienne à cette compréhension authentique de sa propre volonté en suivant le chemin progressif de l'initiation. Pourtant, l'idée que l'expérience orphique doive être vécue par le sujet n'est pas propre à la période 1900. En fait, on la retrouve dans toute écriture orphique, par exemple dans cet extrait d'*Orphée* de Pierre-Simon Ballanche (1829 : 217) :

Trois maximes sont le fondement de l'initiation [...]. Les voici : Nul n'est digne de la vérité s'il ne la découvre pas lui-même. Nul ne peut parvenir à la vérité, s'il ne parvient pas à la découvrir lui-même. Enfin nul n'est en état de comprendre la vérité, s'il n'a pas été en état d'y parvenir lui-même.

La lecture d'un roman orphique ressemblerait donc à un théâtre virtuel, où le lecteur assume la place du spectateur, regardant les événements se dérouler devant lui, mais ne partageant qu'une petite fraction des émotions ressenties et exprimées par les comédiens sur scène. Il peut rire lorsqu'ils rient et pleurer lorsqu'ils pleurent, mais il ne ressentira jamais ces émotions aussi pleinement qu'eux. L'expérience représentée sur la page est intimement personnelle par sa nature transcendantale, et, de fait, le mieux qu'un lecteur extérieur puisse espérer est de ressentir ce que ressent le héros (à plus petite échelle, bien entendu), ou, sinon, de le comprendre intuitivement.

Machen lui-même explique que la finalité principale de son écriture serait d'encourager le lecteur à renouer avec sa propre foi – foi qui lui servira de clef pour déchiffrer les mystères de son existence personnelle. Son essai *War and the Christian Faith* comporte l'expression la plus claire de ses ambitions. Cherchant à consoler son pays entier, il encourage le peuple anglais à ne pas perdre la foi devant les horreurs incompréhensibles de la Grande Guerre et, peut-être pour la première

fois de sa carrière littéraire, il laisse tomber le voile de sa rhétorique obscurcie, révélant la vérité gnostique telle qu'il la comprend : « [...] il est probable que ceci serait bien plus clair pour beaucoup si la Foi était présentée, non pas comme un système de lois morales avec certaines sanctions surnaturelles, mais comme la fin suprême de la vie, la clef de tous les mystères, l'assouvissement de tous les désirs, la quête de toutes les quêtes » – « [...] it is probable that this would be much clearer to many if the Faith were presented, not as a system of morals with certain supernatural sanctions, but as the supreme end of life, the key to all mysteries, the fulfilment of all desires, the quest of all quests » (Machen 1918 : 6162).

Contrairement à un poème, le roman orphique ne cherche pas à incarner un aspect du divin. Or, ceci semble être sans importance pour Machen. Pour lui, le but serait donc d'instaurer une reconnaissance spirituelle chez son lecteur, de l'avertir de la magie tacite de la vie quotidienne, qui est d'essence mystérieuse et insondable pour le commun des mortels, en espérant qu'il apprendra par la suite à la chercher de manière indépendante. Telle est la voie qu'il désigne en pointillé à notre intention dans *Hieroglyphics* : « Vous savez que je n'ai pas ouvert la porte ; j'ai simplement mis la clef dans vos mains, maintenant comme avant. Il y a des choses que l'on doit se garder de dire, si bizarre que cela puisse paraître » — « You know I have not opened the door; I have only put the key into your hands, in this as in other instances. There are things which, strange to say, are better left unsaid » (Machen 1923 : 96). Puisque toute véritable connaissance mystique est le fruit d'une expérience transcendante, elle dépasse les bornes de la description et doit être réellement vécue pour être comprise. Dans cette perspective, toute parole – qu'elle soit poétique ou romanesque – fera toujours défaut à son objet.

Références

- Ballanche, P.-S. (1829) *Essais de palingénésie sociale*, tome II : *Orphée*. Paris : Jules Didot Ainé Imprimeur.
- Bérenger, H. (1899) « Le roman-poème en France », in H. Bérenger, *La France intellectuelle*, pp. 68-91. Paris : Armand et Cie.
- Cattai, G. (1965) *Orphisme et prophétie chez les poètes français 1850-1950*. Paris : Plon.
- Huret, J. (1999) *L'Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris : José Corti.
- Juden, B. (1971) *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800-1855)*. Paris : Éditions Klincksieck.
- Lukacs, G. (1971) *La Théorie du roman*, trad. par J. Clairevoye. Paris : Éditions Gonthier.
- Machen, A. (2009) *A Fragment of Life*, in A. Machen, *The Great God Pan and other Weird Stories*, pp. 259-327. Welches : Bloodletting Press.
- Machen, A. (1918) *War and the Christian Faith*. Londres : Skeffington and Son, Ltd.
- Machen, A. (1923) *Hieroglyphics : A Note Upon Ecstasy in Literature*. New York : Alfred Knopf.
- Magnien, V. (1950) *Les Mystères d'ffleusis. Leurs origines. Le rituel de leurs initiations*. Paris : Payot.
- Machen, A. (2015) *The Secret Glory*. Leyburn : Tartarus Press.
- Machen, A. (2017) « The Lost Club », in A. Machen, *The CosyRoom and Other Stories*, pp. 12-21. Leyburn : Tartarus Press.
- Mallarmé, S. (1995) *Correspondance. Lettres sur la poésie*, B. Marchal (éd.). Paris : Gallimard.
- Marchal, B. (1993) *Lire le Symbolisme*. Paris : Dunod.
- Raimond, M. (1966) *La Crise du Roman. Des lendemains du*

Naturalisme aux années vingt. Paris : José Corti.

Riffaterre, H. B. (1970) *L'Orphisme dans la poésie romantique : thèmes et style surnaturalistes.* Paris : Nizet.

Thorel-Cailleteau, S. (2008) *Splendeurs de la médiocrité : une idée du roman.* Genève : Droz.